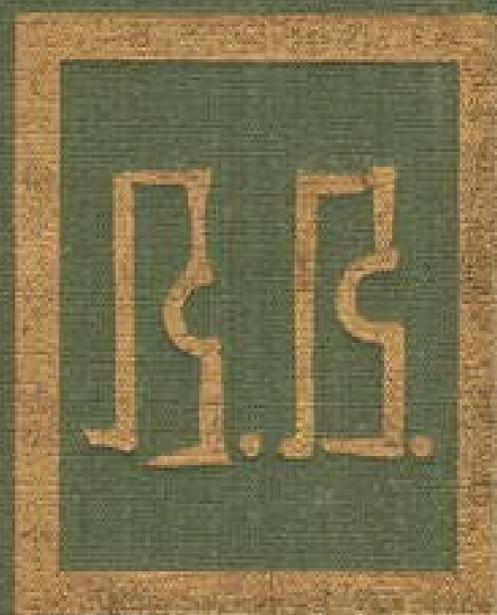


Лев ДЕМИН

С МОЛЬБЕРТОМ
ПО ЗЕМНОМУ
ШАРУ



МИР
ГЛАЗАМИ
В.В. ВЕРЕЩАГИНА

Annotation

Эта книга об одном из интереснейших людей России конца XIX — начала XX в. — В. В. Верещагине, который по стечению обстоятельств больше известен как замечательный художник, чем тонкий, наблюдательный путешественник, писатель и публицист. Наблюдая жизнь других народов, изучая их культуру и искусство, В. В. Верещагин собрал богатейшую информацию по страноведению и этнографии. Яркие, тонкие впечатления художника легли в основу не только его картин, но и путевых заметок и очерков. Книга знакомит с жизнью, творчеством и путешествиями этого замечательного человека.

Для широкого круга читателей.

- [Лев Дёмин](#)
 -
 - [От автора](#)
 - [Глава I](#)
 - [Глава II](#)
 - [Глава III](#)
 - [Глава IV](#)
 - [Глава V](#)
 - [Глава VI](#)
 - [Глава VII](#)
 - [Глава VIII](#)
 - [Глава IX](#)
 - [Глава X](#)
 - [Глава XI](#)
 - [Глава XII](#)
 - [Глава XIII](#)
 - [Глава XIV](#)
 - [Глава XV](#)
 - [Глава XVI](#)
 -
- [notes](#)
 - [1](#)
 - [2](#)
 - [3](#)

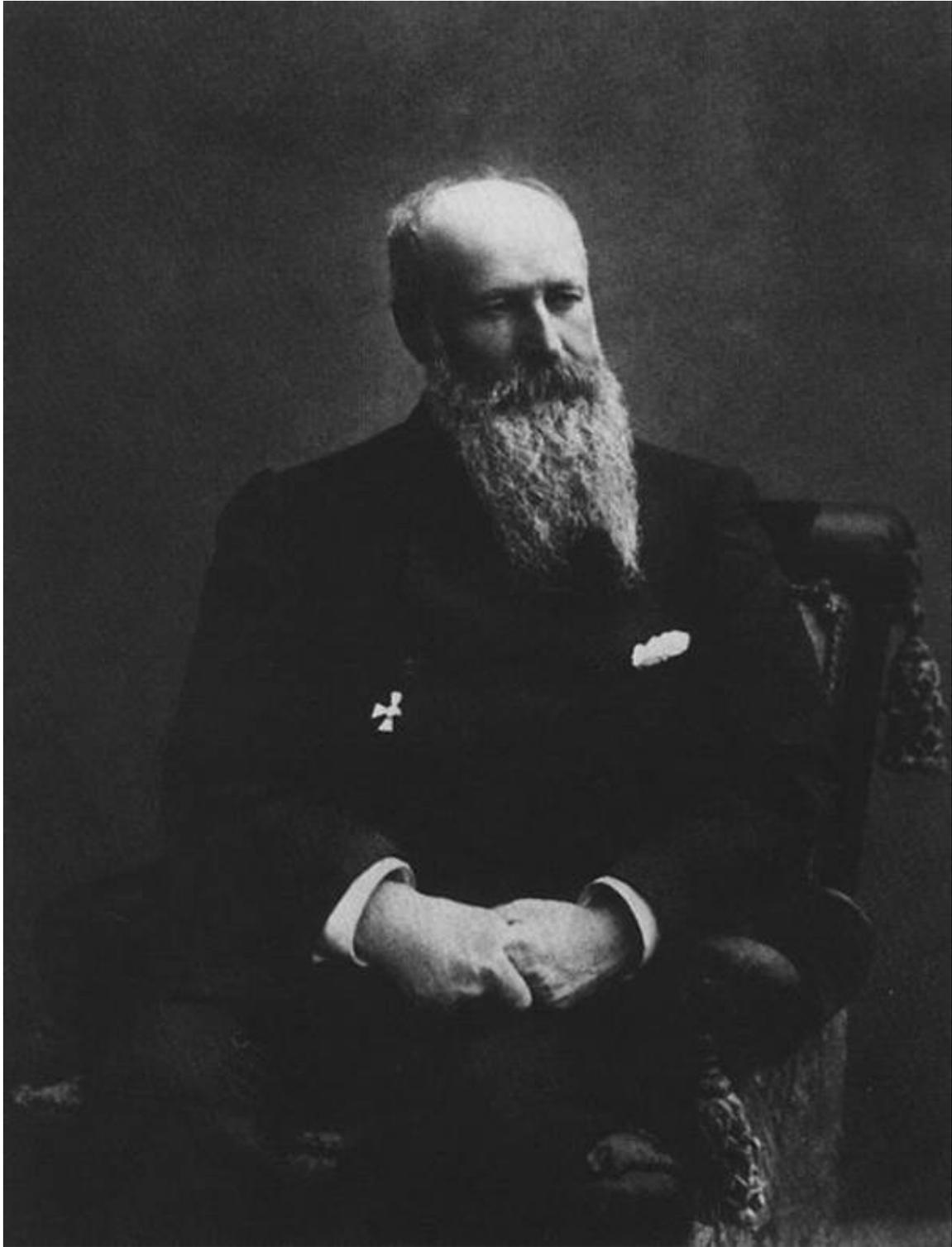
o [4](#)



Лев Дёмин

С мольбертом по земному шару

Мир глазами В. В. Верещагина



Лев ДЕМИН

С МОЛЬБЕРТОМ
ПО ЗЕМНОМУ
ШАРУ

МИР
ГЛАЗАМИ
В.В. ВЕРЕЩАГИНА



МОСКВА «МЫСЛЬ» 1991

Редакция литературы по общим проблемам географии

Рецензент доктор исторических наук П. М. Шаститко

Оформление художника В. А. Королькова

На фронтиспise: В. В. Верещагин. Фотография начала XX в.

От автора

Для всех деятелей на поприще наук, искусств и литературы, для ученых, художников, литераторов и даже музыкантов, путешествия составляют хорошую школу, просто необходимость: в наш век развития паромства и железных дорог не пользоваться средствами передвижения, не учиться на живой летописи истории мира — значит вырывать самые интересные страницы из книги своего бытия...

В. В. Верещагин

Василий Васильевич Верещагин... Богатырь земли русской! Богатырское угадывалось во всем его облике, рослой, статной фигуре, пылком, неукротимом темпераменте, кипучей энергии и поразительно завидной работоспособности. Он был вечным борцом. Со всей страстностью и пафосом атаковал он своих недругов, отстаивая принципы высокой идейности и реализма в искусстве, выступая против зла и насилия, милитаризма и агрессии. Он страстно ненавидел войну и был живописцем преимущественно военной темы. Его яркие, самобытные полотна — это не красочные парады войск, не панегирики полководцам, а проклятия войне, напоминания о бедствиях и страданиях, которые несет она народам, рядовым ее участникам.

Антимилитаристская направленность верещагинского творчества особенно привлекательна в наши дни, когда у всех миролюбивых сил земного шара нет более святой и сокровенной цели, чем обуздание милитаристов и агрессоров, прекращение гонки вооружения, достижение прочного мира на планете и взаимопонимания между народами. Миролюбивые силы всей Земли с полным на то основанием могут взять на вооружение и творчество Верещагина — великого борца за мир.

Художник, писатель, мыслитель, общественный деятель, путешественник — таковы грани деятельности этой яркой личности. Верещагин вошел в историю мировой культуры в первую очередь как великий мастер изобразительного искусства. Поэтому закономерно, что Верещагин-художник на долгие годы заслонил Верещагина-писателя, создавшего небезвальные беллетристические произведения, Верещагина-

мыслителя, мучительно размышлявшего о несовершенстве буржуазного общества, о поисках, порой наивных и утопических, идеального будущего, Верещагина-путешественника, объездившего с мольбертом добрую половину земного шара.

О Верещагине-художнике написаны многие десятки, если не сотни работ — книг, статей, очерков, заметок. Пожалуй, только один советский искусствовед, А. К. Лебедев, рассматривает творческую деятельность Василия Васильевича во всей ее многогранности, по праву отдавая приоритет творчеству художника. К сожалению, пока Верещагин-писатель как-то выпал из поля зрения наших литературоведов, а Верещагин-путешественник — из поля зрения географов.

Последний пробел мы и пытаемся восполнить с помощью настоящей книги.

География верещагинских путешествий обширна — Кавказ, Туркестан, Балканы, Индия, Палестина, Русский Север, Соединенные Штаты Америки, Филиппины, Куба, Япония, Порт-Артур. К этому еще следует добавить, что между своими основными путешествиями художник объехал с выставками картин многие из крупных западноевропейских городов... Почти каждое путешествие нашло подробное отражение в книгах, путевых очерках, статьях, письмах Верещагина. Они содержат богатый познавательный материал не только о жизни и природе той или иной страны, того или иного края, но и об их политических системах или о происходящих в них социальных явлениях. Так, например, в своих американских очерках Верещагин не ограничивается описанием колоритного облика крупнейших городов страны с их небоскребами или встреч с выдающимися американцами вроде П. Эдисона, он подвергает резкой критике нравы капиталистического общества, пропитанного духом наживы и стяжательства. В очерках о Японии он пишет не только об экзотической стороне японского быта и красоте синтоистских храмов, но и о милитаризации страны, росте в ней шовинистических, антироссийских настроений, которые специально подогревались японской военщиной, чтобы ускорить военное столкновение с Россией.

В своих многочисленных путевых очерках и записках Верещагин выступает не бесстрастным бытописателем-этнографом, ищущим красочное своеобразие (хотя и оно не ускользает от его пристального внимания), а в первую очередь публицистом. Его очерки и записки, как правило, пронизаны социально-политической проблематикой и гражданским обличительным пафосом. В военных туркестанских и балканских очерках этот пафос приобретает явную антимилитаристскую

окраску и направлен против всей прогнившей самодержавной системы, против бездарных царских сановников и военачальников, по чьей вине рядовые участники войны — русские солдаты — вынуждены страдать и нести почти ничем не оправданные потери.

В центре нашего повествования рассказ о путешествиях Верещагина. Его основу составляют свидетельства самого художника о поездках в разные уголки земного шара. Разумеется, оторвать в таком рассказе путешественника от художника практически невозможно, да и неправомерно. Верещагин подытоживал впечатления от очередного путешествия не только в путевых очерках, но прежде всего в своих живописных произведениях — картинах и этюдах. Они особенно зримо, наглядно выражают отношение художника-путешественника к жизни той или иной страны, ее народа. Поэтому речь пойдет и об основных сериях верещагинских полотен, их содержании и взаимосвязи с тем или иным путешествием.

Книга «С мольбертом по земному шару» — не искусствоведческое исследование. Читатель, интересующийся анализом художественного творчества Верещагина, может обратиться к содержательным работам А. К. Лебедева и других искусствоведов. Мы же будем касаться живописных произведений художника лишь в той мере, в какой это требует наш рассказ о Верещагине-путешественнике.

Глава I

Выбор сделан

Поступок фельдфебеля старшей гардемаринской роты Василия Верещагина озадачил Сергея Степановича Нахимова, исправлявшего должность директора Морского кадетского корпуса после кончины своего предшественника А. К. Давыдова. Инспектор корпуса собрал с помощью надежных наушников сведения о том, что оный фельдфебель Верещагин намерен сразу же после выпускных экзаменов подать по команде рапорт с просьбой об увольнении с флотской службы, дабы иметь возможность поступить в Петербургскую Академию художеств. Слушки об этом крамольном намерении доходили до всеведущего инспектора и прежде, но он как-то не придавал им значения. Однако приближались выпускные экзамены. Василий все чаще уединялся в свою комнату, специально отведенную ему для занятий живописью и рисованием. В положенное время дневальный стучался к нему, возвещая о первом барабане к чаю, обеду, классам или ужину. И только тогда Верещагин выходил в общую залу и становился во главе роты, уже построенной.

Племя наушников, или фискалов, было самым презираемым и отверженным в стенах военного учебного заведения. Их просто старались не замечать, их сторонились как зачумленных и награждали кличкой «задорных», произнося это слово с чувством презрения и гадливости. Потому-то испокон веков кадеты были готовы терпеть обиды и несправедливость, самоуправство старшего и сильного, но не жаловаться на обидчиков офицеру, чтобы ни в коем случае не прослыть «задорным». И все же наушники никогда не переводились, подлость свою конспирировали, маскировались под свойских парней. Да и инспектор, стреляный воробей, мог обвести кадетов вокруг пальца, чтобы не дать им повода заподозрить себя в контактах с мелкими фискалами.

Как бы там ни было, слухи о намерениях Верещагина покинуть флотскую службу подтвердились. И инспектор счел своим служебным долгом написать на имя непосредственного своего начальника контр-адмирала Нахимова обстоятельный рапорт.

— Что скажете, Сергей Степанович? — испытующе спросил инспектор, вручая переписанный четким каллиграфическим почерком рапорт адмиралу. — Что же это получается? Как волка ни корми...

— Что вы хотите этим сказать?

— Слишком много поблажек этому Верещагину. Фельдфебельский чин, самый старший до офицерского, дающий немалый вес и влияние в корпусе...

— Разве не по заслугам? Первый по успеваемости, способный, исполнительный. Гордость всего корпуса.

— Разрешили посещать рисовальную школу на Бирже, предоставили персональную комнату в порядке, так сказать, исключения из общих правил. Не слишком ли много этих исключений?

— Но послушайте, голубчик... По единодушному мнению всех наших преподавателей рисования да и по отзывам из рисовальной школы, Василий Верещагин обладает исключительными способностями к живописи. Обидно, конечно, что Российский флот лишается хорошего офицера, может быть второго Крузенштерна, Лазарева...

— Павла Степановича Нахимова, — подсказал инспектор, чтобы польстить директору. Сергей Степанович Нахимов был младшим братом героя Севастопольской обороны и благоговел перед его памятью. Сам же оказался человеком заурядным, малоприметным, не оставившим заметного следа в истории Морского корпуса. Послужной список Сергея Степановича был каким-то тусклым — ни кругосветных плаваний, ни серьезных морских сражений. Характером он обладал нерешительным, противился всяким новшествам, которые давно назревали и в корпусе, и на флоте, и в общественной жизни Российской империи. Недавнее поражение России в Крымской войне наглядно продемонстрировало всю несостоятельность российской военной машины, отсталость ее военной техники. Веление времени требовало широкого строительства парового флота, оснащения его скорострельной артиллерией, сокращения срока службы нижних чинов, отмены бессмысленной муштры и коренного улучшения системы подготовки морских офицеров. Передовые деятели Российского флота решительно выступали за прогрессивные реформы. В их числе был капитан первого ранга Воин Андреевич Римский-Корсаков, совершивший смелые плавания у берегов Дальнего Востока и исследовавший Татарский пролив, а ныне занимавший пост начальника штаба Кронштадтского порта. В кругах Морского ведомства поговаривали, что этот отважный моряк и ученый будет, вероятно, назначен директором корпуса вместо стареющего Нахимова. Римскому-Корсакову благоволил сам генерал-адмирал, великий князь Константин Николаевич, брат царя, один из лидеров либеральной партии, ратовавшей за отмену крепостного права и другие назревшие реформы.



Н. В. Верещагин (слева) и В. В. Верещагин (справа) в период учебы в Морском кадетском корпусе. Фотография

Сергей Степанович знал об этом и ожидал изменений в своей судьбе с неизбежной покорностью. Он мечтал только об одном — закончить свое поприще директора корпуса без каких-либо серьезных казусов, которые могли бы вызвать неудовольствие генерал-адмирала или его ближайшего помощника по Морскому ведомству Краббе, а затем получить очередной чин и спокойную синекуру, например должность морского генерал-аудитора.

Нахимов дважды перечитал не спеша рапорт инспектора, сложил его

вчетверо и спрятал в ящик письменного стола.

— Значит, так, голубчик... — сказал он. — Пока об этом рапорточке помалкивайте. Мы с вами не решающая инстанция. При случае побеседую privately, посоветуюсь с Николаем Карловичем. Уповаю на его мудрость. Дело-то особого рода.

Все же чистое человеческое любопытство толкнуло Сергея Степановича на разговор без свидетелей с Василием Верещагиным. Даже скорее не любопытство, а озадаченность нелогичными, с его, адмиральской, точки зрения, намерениями фельдфебеля. Променять надежную и обеспеченную, хотя и суровую карьеру флотского офицера на капризное и неопределенное поприще живописца — это никак не укладывалось в представления Сергея Степановича.

Занятия в классах закончились. Одни из гардемаринов остались в классных комнатах готовить уроки, другие проводили время в казарме. Кто-то отпросился в город, к родным. Для гардемаринов старшей роты делались некоторые послабления. Директор мог быть уверен, что Верещагина, если тот не отправился в рисовальную школу, он застанет у себя, за рисованием.

История верещагинской комнаты, находившейся рядом с общей залой, была такова. После того как помещение гардемаринской роты было заново отстроено, корпусное начальство решило оборудовать здесь арестантскую. Но когда Сергей Степанович Нахимов пришел самолично обозреть будущее помещение для арестованных, он увидел просторную и светлую комнату.

— Не слишком ли? — произнес он и высказал свое мнение окружавшей его свите насчет того, что прежние арестантские, полутемные и затхлые каморки возле цехгауза, больше отвечают своему назначению.

— Арестант на то он и арестант. И вся обстановка должна импонировать его позорному положению, — закончил свои рассуждения директор.

Нет худа без добра. Светлую комнату по распоряжению Сергея Степановича отдали фельдфебелю гардемаринской роты. Верещагин развесил здесь по стенам гипсовые слепки, рисунки, разложил краски, карандаши, бумагу. В этой комнате, как впоследствии писал художник в своих воспоминаниях, проводил он все время, свободное от обязательных занятий. Теперь не только кадеты относились к фельдфебелю гардемаринской роты с большим уважением, но и все офицеры обращались с ним почти как с равным.

Сергей Степанович Нахимов подошел к верещагинской комнате и остановился. Дверь была приоткрыта. По комнате шагал из угла в угол

рослый плечистый парень с орлиным профилем, выдававшим его татарских предков. Он был в расстегнутой нараспашку рубахе. Мундир с фельдфебельскими нашивками висел на спинке стула. Нахимов залюбовался Верещагиным — отменная статья, превосходная строевая выправка. Добрый был бы моряк! А Верещагин, видимо ухватив какую-то мысль или зрительный образ, звучно щелкнул крепкими длинными пальцами и подбежал к столу. Сделал карандашом несколько резких штрихов на листе бумаги. Потом отошел от стола и, прищурившись, стал всматриваться в рисунок. Крякнул неудовлетворенно, скомкал огромной ладонью лист и бросил под стол. Опять заметался по комнате, как большой неукротимый зверь в тесной клетке. «Одержимый, — подумал Нахимов. — Этот не станет моряком. А жаль».



Водяная мельница. 50-е годы XIX в. Перерисовка с чужого оригинала

Сергей Степанович решил выдать свое присутствие и щелкнул дверной скобой.

— Не обессудьте, Василий Васильевич, что отрываю вас от приятных занятий, — сказал он дружелюбно. — Вот проходил мимо... Дай, думаю, проведу нашего фельдфебеля-труженика.

— Польщен, ваше превосходительство, — сдержанно ответил Верещагин и метнулся к стулу с мундиром. Но Нахимов остановил его. — Не надо, голубчик. Будем без чинов и званий. Я ваш гость.

Но Верещагин все-таки облачился в мундир, застегнулся на все пуговицы, одернул полы и стряхнул с рукавов невидимую пыль. «Требуя с других, будь примером сам» — эту фельдфебельскую заповедь он крепко

усвоил. Освободил один из стульев от свертков бумаги и пододвинул его адмиралу. Но Сергей Степанович не сел, а стал с интересом разглядывать развешанные по стенам верещагинские рисунки.

— Мои первые рисовальные опыты, — пояснил Верещагин. — Мельница, замок — копии с литографий Калама. Теперь осваиваю портрет.

— Это же наш Митрич, корпусной сторож! — воскликнул Нахимов, увидев выполненное в нескольких вариантах лицо старика с пышными усами.

— Скорее собирательный образ старого матроса или солдата.

— Так, так. А я хотел с вами вот о чем потолковать. До сих пор вы были первым учеником корпуса. Надеюсь, что будете и первым выпускником.

— Стараюсь, Сергей Степанович.

— А это дает вам право добровольно выбирать место будущей службы. После плаваний Невельского и Римского-Корсакова большие перспективы открываются на Тихом океане. Более того, вам, как фельдфебелю, можно рассчитывать в порядке исключения на получение мичманского звания непосредственно после выпуска. Я готов поговорить по этому предмету с Николаем Карловичем Краббе, а он замолвит слово перед великим князем. Ведь вам известно, что по новому положению выпускник корпуса обязан два года проплавать гардемаринном до получения первого офицерского чина. Для вас же сделают исключение. Быть вам, Верещагин, когда-нибудь адмиралом. Перефразируем известную фразу, приписываемую не то Суворову, не то Наполеону, — плох тот кадет или гардемарин, который не мечтает стать полным адмиралом.

Несколько минут длилась пауза, пока Верещагин не произнес глухо:

— Наверное, я плохой гардемарин, ибо я не мечтаю когда-нибудь стать адмиралом.

— Грустно это слышать, Верещагин. Неужели отдаете предпочтение капризной и изменчивой музе? Разве нельзя сочетать приятное с полезным, долг перед государем с вашим призванием? Разве Морское ведомство не ценит морских офицеров, обладающих художественными способностями? Разве оно не подбирает в дальние плавания и экспедиции таких офицеров-художников, которые могут запечатлеть в зарисовках с натуры все примечательное? Взять хотя бы Можайского, который привез с Дальнего Востока целую иллюстрированную летопись своих плаваний, наглядную документацию. Мы заинтересованы в развитии художественных способностей у наших воспитанников. Поэтому-то в корпусе уделяется такое большое внимание рисованию, привлекаются превосходные учителя.

— Я признателен моим учителям. Они привили мне первые рисовальные навыки. Но корпус еще не сделал из меня художника.

— Когда вы и мы вместе с вами убедились, что корпусные учителя дали вам все, что могли, мы разрешили вам посещать рисовальную школу. Разве не так?

— Так. Но школа — это только подготовительный класс. А я хочу стать художником, большим художником, не рисовальщиком-копиистом. Профессия рисовальщика в морском деле, кстати, вымирающая профессия, ее вытеснит фотоаппарат.

— Не хороните раньше времени своего собрата. Мы, русские, — консервативное племя. К новшествам привыкаем не спеша, привязаны к старинке. Значит, сделали свой выбор?

— Выбор сделан, — упрямо и жестко сказал Верещагин. Его уже начинал тяготить этот разговор с директором корпуса. Он насупился, соединив густые татарские брови в одну зигзагообразную линию. Но старый адмирал не унимался:

— Позвольте тогда задать вам один деликатный вопрос, Верещагин. Как вы мыслите себе материальную сторону вашего будущего? Батюшка ваш, насколько я знаю, средней руки череповецкий помещик, притом многодетный. Когда-нибудь вам достанется не ахти какая щедрая доля отцовского наследства. Родитель ваш, можете мне об этом не говорить, возлагает все надежды на вашу успешную карьеру морского офицера. И ваше намерение бросить флот ради живописи не вызовет его восторга. Скорее всего это будет для него тяжелым ударом.

— Я еще не говорил с отцом.

— Вы знаете, что только очень одаренные и удачливые художники купаются в богатстве и славе. Таких немного. А сколько их прозябает в нищете и неизвестности! Вас это не пугает? Задаю вам этот вопрос по-отечески.



Дом в Череповце, в котором родился В. В. Верещагин. Ныне Мемориальный дом-музей. Фотография

— Заботу вашу ценю, Сергей Степанович, — прервал его Верещагин. — Я верю в свои силы, в свою счастливую стезю.

— Дай-то вам бог, голубчик, чтобы не пришлось потом горько раскаиваться. Дай-то бог. Я вам не помеха. Понимаю, что моряк не по призванию — не моряк. Уволить вас с флота может только генерал-адмирал великий князь Константин Николаевич. Поговорю с Николаем Карловичем, человеком многоопытным. Подумаем вместе, как лучше доложить о вас его высочеству.

Верещагин вздохнул с облегчением, когда Нахимов вышел, захлопнув за собой тяжелую крашеную дверь. Пройдена первая инстанция.

Верещагин поверил, что директор корпуса не станет чинить ему препятствий. Обязанный назначением своему имени (как брат севастопольского героя) и дружбе с влиятельнейшим Краббе, стареющий Нахимов оказался добрым человеком. К телесным наказаниям кадетов он прибегал, не в пример своему предшественнику Давыдову, в редких случаях. К Верещагину директор всегда был добр, так что к Сергею Степановичу можно было заглянуть без церемоний и обратиться с личной просьбой. Впрочем, это не помешало впоследствии Василию Васильевичу в книге о своем детстве и отрочестве написать резко и, очевидно, справедливо: «Новый директор не отличался ни как педагог, ни по учености или развитию, и при нем сказался наибольший упадок во всех порядках и в самом преподавании, особенно когда вскоре из корпуса вышел инспектор Зеленый, назначенный на должность директора штурманского училища в Кронштадте».

Второй инстанцией был Николай Карлович Краббе, контр-адмирал и генерал-адъютант, приписанный к императорской свите. Официально он занимал пост директора Инспекторского департамента Морского министерства, но фактически был правой рукой, ближайшим помощником управляющего министерством великого князя Константина и решал за него многие текущие рутинные задачи. Пожалуй, самую меткую характеристику этому высокопоставленному сановнику Морского ведомства дает композитор Николай Андреевич Римский-Корсаков, также окончивший Морской корпус: «В 70-х годах морским министром был Краббе, человек придворный, самодур, плохой моряк, дошедший до должности министра после службы адъютантской и штабной, любитель музыки и театра, но еще более того — красивых артисток, но человек во всяком случае добрый». Доброта Николая Карловича, а точнее, показное добродушие и склонность к балагурству сочетались в нем с полным равнодушием к делам Российского флота. Человек сугубо светский, толстяк Краббе думал прежде всего о собственной карьере и удовольствиях. Кроме красивых женщин Николай Карлович увлекался медвежьей охотой, причем любил и приврать о своих охотничьих успехах. Окружал он себя людьми малоспособными, но угодливыми, светскими.

Краббе посетил корпус вскоре после разговора Нахимова с Верещагиным, выслушал доклад директора и приказал вызвать странного фельдфебеля в директорский кабинет.

— Я рассказал о вашей просьбе Николаю Карловичу... — сказал Нахимов, когда Верещагин вошел в кабинет и поприветствовал старших.

— И думать об этом нечего, — резко перебил Краббе Сергея

Степановича. — Заранее предвижу, что скажет великий князь в ответ на обращение к нему. Не хочу, мол, потерять лучшего выпускника корпуса. Ах, желает заниматься живописью? Пусть послужит голубчик и живописует себе на здоровье и на пользу делу. Пишет морские пейзажи, корабли, баталии без отрыва от службы. Так-то!

— Но ваше высокопревосходительство... — начал было Верещагин и запнулся.

— Вы хотите мне возразить?

— Да. Я не стану маринистом. У нас уже есть господин Айвазовский. Не стану и традиционным баталистом, воспроизводящим красивые маршировки солдат. Война — это что-то другое. Это разрушенный Севастополь, Малахов курган, матрос Кошка...

— Да, да, — закивал Нахимов. — И мой брат Павел Степаныч.

— Нахимов, Корнилов, Истомин... — с пафосом продолжал Верещагин. — Я еще не выучился на настоящего художника. Но я найду свой путь, свою тему, свое видение войны.

— О, да вы философ, фельдфебель Верещагин, — с сарказмом сказал Краббе. — Носитель профессии не только бесполезной среди военных людей, но и вредной. Я бы вас отпустил на все четыре стороны, будь на то моя воля. Но великий князь не сочтет ваши аргументы заслуживающими внимания.

— Какие еще могут быть аргументы?

— А это вам думать. Вот если бы серьезные физические немощи препятствовали вашей дальнейшей службе...

— Посмотрите на меня. Разве я похож на страдающего какими-нибудь немощами?

— А ты не перебивай, — вмешался Нахимов и сказал с заискивающим смешком. — Николай Карлович у нас большой шутник, но во всякой шутке мудрый намек. Так что мотай на ус, фельдфебель.

— Неизлечимая хворь могла бы дать основание генерал-адмиралу уволить вас в досрочную отставку, — сказал с расстановкой Краббе, и его круглая щекастая физиономия расплылась в ухмылке.

Верещагин понял, что Николай Карлович, которому в сущности была абсолютно безразлична судьба молодого гардемарина, подсказывал ему нехитрую уловку — как обвести вокруг пальца великого князя. Решить дело Верещагина без этой уловки, объясняя причину отставки его действительными стремлениями, было бы крайне рискованно, поскольку это противоречило сложившейся бюрократической рутине, казенным традициям, параграфам и артикулам бесчисленных циркуляров и могло

быть воспринято как предосудительное вольнодумство. Уж лучше пойти на маленький обман, дабы избежать подобных толкований.

Случай попасть на аудиенцию к великому князю Константину представился скоро.

Для гардемарин Морского корпуса ввели новую форму: мундир без эполет, с золотым жгутом и аксельбантом на правом плече, саблю и треугольную шляпу. Для парадных выходов предусматривались сюртук с кортиком и погонями, украшенными одним широким офицерским галуном, и фуражка. Всякая парадная мишура была страстью Николая Карловича Краббе, приложившего руку к разработанным адмиралтейскими интендантами образцам новой формы. Ее пожелал самолично обозреть Константин Николаевич и распорядился прислать к нему в Мраморный дворец, что у Марсова поля, двух гардемарин из старшего класса и чтоб непременно с хорошей строевой выправкой. Выбор пал на Верещагина и его товарища Быкова. Краббе должен был представить обоим великому князю.

Верещагина облачили в новый мундир при надраенной до зеркального блеска сабле, а его товарища — в сюртук при кортике. И вот оба гардемарина поднимались следом за упитанным, кругленьким Краббе по широкой парадной лестнице Мраморного дворца. Минуя анфиладу комнат, украшенных раззолоченной лепниной и плафонами с разными аллегориями, вошли в столовую, отделанную темным мореным дубом. Здесь Краббе сделал гардемаринам знак рукой, чтобы ждали, а сам вошел в кабинет хозяина. Через несколько минут Константин стремительно влетел в столовую, а вслед за ним коlobком вкатился Краббе.

— Вот, ваше высочество... Полюбуйтесь. Парадный вариант новой формы, — расхваливал Николай Карлович.

— Ах как элегантно! — восторженно воскликнул Константин и стал вертеть гардемарин во все стороны, словно то были не живые парни, а манекены.

— Элегантно! — повторил он, видно удовлетворенный затеей Николая Карловича. — А ну, пройдите, ребяташки. Да шляпы наденьте.

Потом великий князь позволил себе сказать несколько шуток и приказал подать гардемаринам по бокалу шампанского. Он был в самом хорошем расположении духа. Николай Карлович, изучивший досконально характер своего флотского начальника, счел момент подходящим и произнес, ткнув пальцем в грудь Верещагина:

— Каков молодец, ваше высочество!.. Хочет оставлять службу.

— Почему? — спросил удивленно Константин.

— Болен, говорит. Не могу нести тяжести службы, — сказал за Верещагина Краббе.

— Что у тебя болит? — въедливо спросил великий князь.

— Грудь болит, ваше высочество, — ответил не моргнув Верещагин, поддаваясь игре, затеянной Николаем Карловичем. Краббе из-за спины Константина поощрительно кивнул гардемарину.

— Очень жаль, — сказал Константин. — Мне тебя прекрасно рекомендовали. Очень будет жаль лишиться доброго моряка.

— На все божья воля, — пропел Краббе.

О встрече с великим князем Василий рассказал дома родителям. Старики Верещагины недавно переехали на время из череповецкой деревеньки в Петербург, чтобы быть поближе к сыновьям. Старший сын, Николай, уже был морским офицером, средний, Василий, заканчивал корпус и должен был отправиться в двухлетнее плавание, младший, Сергей, еще пребывал в кадетском звании. Желая дать сыновьям образование и подготовить их к достойной дворянского сословия службе, отец семейства, тоже Василий Васильевич, всякий раз добивался, чтобы отпрыски его становились кандидатами в ученики Морского корпуса, а для этого задабривал чиновников Морского ведомства щедрыми подношениями. До поступления в Морской корпус Василий и его братья обучались в течение нескольких лет в Александровском царкосельском малолетнем корпусе, дававшем начальную общеобразовательную подготовку. Василий Васильевич-старший, человек расчетливый и прижимистый, был рад, что обучение сыновей на казенном коште избавит его от изрядных расходов по их воспитанию. Это соображение, а также пример соседей-помещиков определили выбор будущей морской службы для Николая, Василия и Сергея Верещагиных.



Семья Верещагиных. 1861 г. Рисунок

Выслушав сына, матушка Анна Николаевна, женщина болезненная и суевренная, запричитала, заохала, даже всплакнула:

— Ты сумасшедший, Вася, просто сумасшедший, извини меня! Я так и смотрю на тебя как на сумасшедшего! Великий князь говорит, что тебя рекомендовали ему с самой лучшей стороны... а ты, неблагодарный...

Василий терпеливо выслушивал упреки и причитания матери и уходил к себе. В родительской квартире у него был свой угол, загроможденный альбомами и свертками бумаги с рисунками, красками, анатомическими атласами, литографиями с картин великих мастеров. Посещая родителей, Василий устремлялся сюда и принимался за рисование. Бывало, он

засиживался за альбомом до полуночи и даже до утра, а бывало, и засыпал у догоревшей свечи, уронив голову на неоконченный рисунок, и его никогда не беспокоили.

Теперь Анна Николаевна врывается к сыну, разгневанная.

— Что ты делаешь, Вася! Подумай только! Право, ты производишь на меня впечатление безумного! Ты не размыслил хорошо, что ты хочешь совершить — так прекрасно начатую службу бросить. И ради чего? Ради баловства этого, рисования.

— Это совсем не баловство, матушка.

— Нарисуешься после, успеешь! Рисование твое не введет тебя в гостиные, а в эполетах ты повсюду будешь принят!

— Да не желаю я вовсе ходить по чужим гостиным, — возражал Василий матери. Материнские доводы казались ему близорукими и нерасчетливыми.

Анна Николаевна взывала к мужу, всячески настраивала его против намерений сына. Но Василий Васильевич, человек от природы недеятельный, апатичный, хмуро отмалчивался и оттягивал решительное объяснение с сыном. Наконец объяснение состоялось. Отец вызвал сына в кабинет, где обычно проводил большую часть времени на широком диване в приятном ничегонеделании, и изложил свое отношение к намерению Василия. Из пространных отцовских рассуждений Василий понял, что старший Верещагин сравнительно хладнокровно принял его намерение бросить флотскую службу.

— Спасибо, папа. Значит, ты не против?! — воскликнул Василий.

— Обожди, не перебивай. Я еще не кончил. Делай как знаешь, не маленький. Но я тебе в этом деле не помощник, ничего не дам... И будь готов перенести нищету, холод, голод, потомственный дворянин Верещагин.

— Перенесу, коли придется.

— Ишь ты какой! Ну, иди к себе, рисуй.

Василий Васильевич нетерпеливо махнул рукой, показывая, что разговор с сыном утомил его.

Каждое посещение родительской петербургской квартиры вызывало в памяти Василия живые картины детства: деревянный усадебный дом с мезонином, окруженный амбарами и службами, крестьянские избы принадлежавшей отцу деревни Пертовки, широкую серебристую ленту судоходной Шексны, нестройные выкрики бурлаков, тянувших бечевою баржи с товарами. Вокруг усадьбы расстилались барские и крестьянские уголья, а за ними тянулись опушки бескрайнего векового леса,

населенного, как уверяла нянька, лесовиками и всякой нечистой силой.

Нередко в усадебный дом, стоявший на пригорке, съезжались со всего уезда гости. Василий Васильевич-старший трижды избирался уездным предводителем дворянства и был хлебосолен. По случаю приезда гостей извлекались из кладовых наливки, домашнего засола рыжики, шекснинские копченые стерляди и окорока, пеклись пироги. Металась по дому хлопочущая дворня, повинуюсь властным окликам хозяйки. Гости ели, пили, спали, снова ели, пили, судачили об уездных новостях и разъезжались по своим насиженным «гнездам». А потом Верещагины объезжали соседей, родственников, свойственников, которых в округе набиралось немало.

Верещагины были потомственными дворянами, владевшими усадьбами и селениями в Новгородской и Вологодской губерниях. Отцу художника принадлежало около двухсот крепостных душ. Систематического образования он не получил, в гражданской службе не преуспел, но, выйдя в отставку, стал видной фигурой среди уездного дворянства. Крупный исследователь жизни и творчества Верещагина искусствовед А. К. Лебедев так характеризует отца художника: «Это был упорный, но малодетельный человек. Вел он свое хозяйство по старинке и был мелочно бережлив. Не обремененный заботами, спокойный, всегда молчаливый, большой домосед, он любил целыми днями лежать на диване, читать или дремать. С детьми был в общем добр, но иногда больно наказывал их за шалости».

Вообще Верещагины в среде череповецкого дворянства пользовались репутацией добрых людей. Пожалуй, это определение заслуживает пояснения. Верещагины не принадлежали к числу из ряда вон выходящих извергов-садистов, подобных пресловутой Салтычихе, каких можно было встретить и здесь. Но и в Пертовке барин мог отослать на конюшню для порки оплошавшего дворового, отдать в рекруты не угодившего ему крестьянского парня. А разгневанная барыня могла излить свой гнев на горничных или кухарок, дав волю рукам своим. Но случалось это не чаще, чем в других крепостных усадьбах, живших своими нормами жизни.

Родители всячески старались оградить Василия и других своих детей от какого бы то ни было общения с крепостными, исключая няни Анны Ларионовны, доброй и ласковой старухи. Детям запрещалось играть со своими сверстниками-крепостными, заходить в людскую, в крестьянские избы. Вряд ли такие запреты оказывались действенными и достигали своей цели. Впечатлительный и наблюдательный, добрый от природы, Василий жадно тянулся к пертовским обитателям, видя в них таких же людей,

достойных лучшей участи. Он не раз наблюдал барскую жестокость и несправедливость. Бывал свидетелем и того, как унижалось человеческое достоинство, как сильный и имущий издевался над слабым и бедным. Случаи эти вызывали в мальчишке внутренний протест, критическое отношение к поступкам родителей. Так с ранних лет в душе будущего художника закладывалось чувство ненависти к крепостничеству, деспотизму, социальной несправедливости.

Младший брат Верещагина, Александр, впоследствии генерал и писатель, вспоминал, как их семья гостила в Череповце у знакомой барыни-помещицы, доброй и приветливой старушки, и что им, детям, довелось там увидеть. «Добрая барыня» секла провинившихся крепостных. Когда являлся староста с оброком и, жалуясь на недоимки, приносил не ту сумму, которую ожидала помещица, секли и его. Это продолжалось до тех пор, пока староста не добывал еще одну ассигнацию. Если и это не могло удовлетворить барыню, старосту снова секли. Так продолжалось пять или шесть раз. «И такое вышибание оброка было повсеместным», — отмечал автор.

О других случаях писал сам Василий Васильевич в своем «Детстве и отрочестве». Книга эта, кстати, пронизана искренней любовью и симпатией автора к крепостным людям, умельцам, труженикам, кормившим, обшивавшим, обслуживавшим, нянчившим членов большой помещичьей семьи.

Обычно хозяева женили дворовых по своему усмотрению, не принимая в расчет чувства и привязанности людей, а руководствуясь только своекорыстными хозяйственными интересами или просто ничем не объяснимыми барскими капризами. Впрочем, слуга Павел, присмотревший по зову сердца дочку одного старосты, избежал участи других дворовых и женился по своему выбору. Но и пришлось же ему поваляться в ногах барыни. Его отговаривали, предлагали ему других невест, но Павел стоял на своем. Жениться ему на своей избраннице в конце концов разрешили, но барин и барыня невзлюбили упряма. Павел был удален из усадьбы и отпущен на оброк.

С грустью вспоминал Верещагин о судьбе молодого кучера Тимошки. По случаю приезда гостей Тимошку отправили в город верхом на серой кобылке Машке за какими-то покупками. Парень он был проворный и не раз справлялся с такими поручениями. Но на этот раз случилась неожиданная беда. На обратном пути, то ли на плохом мостике с расшатанным бревенчатым покрытием, то ли на еще не замерзшем болоте, кобылка сломала ногу. Вернулся Тимошка, потрясенный случившимся,

ожидавший барского гнева и неминуемой суровой расплаты. Машку отвезли в лес, пристрелили и зарыли, а провинившегося кучера барин отдал в солдаты в первый же набор, дабы дать урок всем дворовым людям. Впоследствии Верещагин вспоминал о Тимошке с чувством жалости и считал его вину неумышленной, даже пытался разузнать что-либо о его судьбе.

Когда деревенские бабы приходили из леса с неполной корзинкой грибов и умоляющим голосом объясняли, что не уродились ноне грибки-то, барыня строго выговаривала: «Нечего, нечего кланяться, чтоб было — ты не принесешь, да другая не принесет — принеси или старосте скажу...» И после этой сцены, если мальчик был ее свидетелем, желанные грибки казались ему менее вкусными.

Немало натерпелся от хозяина Пертовки и повар Михайло. Если испеченный им хлеб не нравился барину, тот сердился и заставлял беднягу съедать весь этот хлеб целиком. Михайло давился, но ел, боясь ослушаться.

Как пишет Верещагин не без доли едкой иронии, его родители не очень злоупотребляли властью и своими правами крепостников пользовались умеренно. Открыто они, кажется, не покупали и не продавали людей, но были случаи мены. Так, крепостной кучер одной из теток Поликарп перешел в собственность семьи Верещагиных за деньги или какие-то услуги. Он был вдовым, и барыня Анна Николаевна первым делом женила его по своему усмотрению. «Добрые» помещики Верещагины смотрели на своего крепостного как на бесправную вещь.

Убого и бессодержательно жили череповецкие помещики, убог был духовный мир всех этих дядюшек и тетюшек, предстающих перед читателем в «Детстве и отрочестве». Шумные наезды гостей, чревоугодие и обильные возлияния, карточные игры, охота, альковное баловство с крепостными девушками — таким в основном было времяпровождение местных помещиков. Чего, например, стоили два дяди Верещагина, поразительно напомиравшие гоголевского Ноздрева своим назойливым гостеприимством и причудами. У них в доме никогда не переводились гости, а на столе — бутылки и графины с вином и водкой.

Иногда крестьяне, доведенные от отчаяния произволом помещиков, протестовали. Недовольство прорывалось сквозь рабскую приниженность, замордованность, лицемерное раболепие. Верещагин не раз слышал в детстве, что в окрестных лесах скрывались беглые, особенно предназначенные к сдаче в рекруты. Иногда их вылавливали, а иногда их следы терялись в глухих северных лесах. Часть беглецов присоединялась к ватагам бурлаков, а часть уходила к вольным поморам. А случалось, что

мужик и подымал руку на барина своего.

Верещагин слышал в детстве страшную историю о судьбе брата бабушки Петра Алексеевича Башмакова, убитого своим пастухом. Старый холостяк, необузданный сластолюбец, помещик преследовал крепостных девушек, а не уступавшим его домогательствам жестоко мстил. В конце концов крестьяне потеряли всякое терпение. Не известно — пастух решил покончить с помещиком Башмаковым самолично или по приговору мира, но, как бы там ни было, власти жестоко расправились с крестьянами башмаковского поместья: многих заковали в колодки, пытали, били кнутом, четверых сослали на каторгу в Сибирь. Убивший барина пастух сбежал и тем самым выдал свою причастность, но потом сам явился с повинной. Может быть, к этому его толкнуло чувство вины перед несправедливо пострадавшими.

Сейчас, ведя нелегкие разговоры с отцом и матерью насчет своего будущего, Верещагин особенно остро почувствовал двойственность своего отношения к родителям. Это были родные и близкие для него люди, любившие своих детей, окружавшие их заботой и лаской, желавшие им добра, но добра в своем понимании, разумеется. И в то же время они были заурядными крепостниками-помещиками, не самыми жестокими, но далеко и не безгрешными, смирившимися с деспотизмом и несправедливостью, привыкшими смотреть на своих подневольных как на вещь. Таким было подавляющее большинство помещиков. У Верещагина с детства начало складываться критическое отношение к представителям привилегированного класса, что никак не позволяло ему стать единомышленником своих родителей.

Антикрепостническая направленность мировоззрения Верещагина более четко оформилась за время учебы в корпусе. Этому способствовали, с одной стороны, приобщение к наукам и чтение серьезных книг, русских и иностранных, а с другой — знакомство с корпусными и флотскими порядками, отражавшими пороки российского крепостного права. В корпусе процветали бессмысленные муштра и шагистика, не исключались и телесные наказания. Среди кадетов укоренился культ силы. Старшие и сильные, так называемые старикашки, давали младшим и слабым почувствовать свою силу, заставляли их оказывать им всяческие услуги, например чистить сапоги, платье, отдавать свой завтрак, выполнять всякие нелепые, унижительные приказания. Облеченные властью офицеры и унтер-офицеры занимались рукоприкладством и не гнушались прямого взяточничества. Болезненно самолюбивый Верещагин остро воспринимал несправедливость, однако всегда пытался давать отпор обидчикам. Плавая

на учебных кораблях во время летней практики, он наблюдал нелегкую жизнь матросов, вчерашних крепостных, видел, как грубо обращаются с ними корабельные офицеры и унтер-офицеры. Это напоминало порядки крепостной деревни, и Верещагин всем сердцем восставал против казарменной муштры, грубого солдафонства, надругательства над человеческим достоинством матроса, солдата.

Каковы были книги, которые могли заинтересовать молодого Верещагина и оказать влияние на его мировоззрение? Некоторый свет на этот вопрос проливает письмо Василия Васильевича Михайлу Михайловичу Ледерле, детскому писателю и издателю, датированное серединой 1891 года. Письмо это заслуживает того, чтобы привести из него выдержку:

«В ранней молодости выбор книг для чтения был у меня ограничен, но помню, что наибольшее впечатление произвели на меня рассказы Чистякова из времен татарского владычества, которые вместе с картинками, рисованными Бейдеманом, на всю жизнь врезались в мою память. Позже сильно понравились мне „Записки“ С. Т. Аксакова, „Герой нашего времени“ Лермонтова, „Записки охотника“ Тургенева, так же как „Вешние воды“ и „Отцы и дети“ того же автора. Из Толстого — „Два гусара“, „Казачьи“, „Война и мир“, „Холстомер“ и др. „Мертвый дом“ Достоевского показался мне одним из самых сильных произведений всех литератур. Из иностранных авторов больше всего произвел на меня впечатление роман Флобера „Madame Bovary“». Далее наряду с другими иностранными авторами художник упоминает Чарлза Дарвина и также отмечает, чтознакомился с романом Чернышевского «Что делать?» и его же трактатом об «Эстетических отношениях искусства к действительности».



Тройка. 1855 г. Рисунок

Если выбросить из этого списка предмет юношеского увлечения Верещагина — позабытого ныне детского писателя Н. Б. Чистякова, то речь пойдет о фундаментальных произведениях отечественной и мировой литературы. По-видимому, это только малая часть тех книг, с которыми познакомился художник за время учебы в Морском корпусе и в последующие годы. Обращает на себя внимание его интерес к трудам Чарлза Дарвина. Впоследствии мировоззрение Верещагина приобретает четко выраженную атеистическую окраску. Между его атеизмом и интересом к Дарвину несомненна прямая логическая связь. Примечателен также интерес Верещагина к произведениям Чернышевского, восстававшего против деспотизма.

Исчерпав все свои доводы и способы влияния на сына, Анна Николаевна прибегла к помощи родни — петербургских кузенов и кузин, которым жаловалась на непутевого сына. Кузены и кузины пытались влиять на Василия, рисовали ему блестящие перспективы флотской карьеры, завершением которой были бы золотые эполеты адмирала, и мрачное, голодное прозябание бедного художника в нетопленной, стылой

мансарде, взывали к семейной чести. Но не преуспели. Василий был упрям и непоколебим. На помощь старшего сына, флотского офицера, Анна Николаевна и не надеялась. Николай Васильевич сам тяготился флотской службой и не скрывал этого! Он собирал книги по агрономии, интересовался новыми способами сыроварения, посещал чьи-то лекции. Когда он забегал к родителям и отец с матерью расспрашивали его о делах морских, Николай досадливо отмахивался: не в этом, мол, суть, родные мои. Дела морские его никак не волновали.

Только старший брат отнесся к планам Василия сочувственно.

— Намерения твои, братец, похвальны, коли серьезны, — сказал Николай Василию. — Дерзай и служи своим музам.

— Спасибо за доброе слово.

— Понимаю твою неприязнь к строевой службе. Зуботычины, матерщина, аракеевщина... Как это все грустно! Мало ли мы с тобой натерпелись в корпусе?

— Говорят, вместо старика Нахимова назначат к нам Воина Римского-Корсакова. Человек заслуженный, интеллигентный, умные статьи и очерки в «Морском сборнике» публикует. Читал, небось? Будто бы предлагает проект перестройки всей системы военно-морского образования. Меньше показательного парада и больше серьезной науки и практики. И кадетов не сечь.

— Дай-то бог, братец. Только не просто все это. Слышал я об этом проекте. Римского-Корсакова, говорят флотские, сам великий князь обласкал. Да ведь вот какая штука получается... Константин с либералами красноречивее, реформы обещают. А любезнейший Николай Карлович Краббе тем временем вертит министерством на старый лад.

— Как крыловский кот Васька, который слушает да ест.

— То-то и оно. И меня тянет в другую сторону — к университету, хозяйству, полям, а не к морским делам, бурям и... чинам, крестам, звездам. Да вот оковы не пускают.

Верещагин и его товарищи доживали в корпусе последние месяцы. По старой корпусной традиции гардемарин-выпускники собрались справлять праздник равноденствия, вернее, устроить по этому поводу шутовской маскарад.

Ротный командир, усердный служака, старавшийся всемерно искоренять все не предусмотренное уставом и начальством, узнал через фискалов о готовящемся празднестве и решил — сему не бывать. Гардемарины уже готовили шутовские костюмы, смастерили высокий остроконечный колпак для астролога, украшенный знаками зодиака, трезубец для Нептуна, когда в класс ворвался ротный. Многие похватал и

бросил в печь. Сгорел великолепный колпак. Но кое-что предусмотрительные гардемарины успели поспрятать от ретивого ротного, а взамен потерь поспешно изготовили новое облачение.

И вот настал день равноденствия — 10 марта^[1]. После классов вся старшая группа нарядилась в карнавальные костюмы. В шесть часов вечера двери спальни распахнулись, и забавное шествие началось. Впереди на носилках несли бога морей Нептуна в зубчатой короне, голого, лишь слегка прикрытого прозрачной кисеей, усеянной звездами. В правой руке он держал свой неперменный атрибут — трезубец, а левой, подобно Венере, какой ее изображают скульпторы, стыдливо прикрывал одно место. Дежурный офицер Акулов в это время попивал чай в комнате Верещагина. Его предусмотрительно закрыли там, чтобы не мешал, набросив на дверную ручку табурет.

Прошли через залу, где собрались гардемарины средней группы. По традиции они могли в этот день задира́ть старших, шикать на них, а старшие должны были все это безропотно сносить. Не избежал их нападков и фельдфебель, замыкавший шествие. Наконец в зале младших гардемарин началось пародийное богослужение в честь повелителя морей Нептуна. Главным лицом в богослужении был астролог князь Енгальчев. Держа в руках, словно библию, увесистый курс астрономии Семена Зеленого, он читал из нее выдержки нарочито раскатистым басом, подражая корпусному священнику.

Дежурный офицер ухитрился как-то сам или с чьей-то помощью высвободиться из своего плена. Шокированный богохульной оргией, он метался между ряженными и умолял: «Оставьте, господа. Оставьте». Но его никто не слушал. Хор громко пропел: «Равноденствие веселит гардемарин!» и с нестройным пением вся процессия двинулась обратно. Словами песнопения были те же казенные, истертые слова астрономического курса Зеленого: «Когда солнце годовым своим движением приходит в одну из точек, В или С, в которых эклиптика пересекается с экватором...» Несоответствие веселого мотива словам схоластического учебника делало всю церемонию с песнопением особенно смешной, нелепой. Еще не закончив петь, сбросили Нептуна с носилок на кровать и разбежались с веселыми возгласами по своим углам. Дань старой корпусной традиции была отдана сполна.

Ротный командир, узнав о том, что все его усилия сорвать затею гардемарин оказались тщетными, долго бушевал. Больше всего досталось от него фельдфебелю Верещагину, который не только не помог

предотвратить сие «паскудное и богохульное действо», но и сам участвовал в нем. Ротный набросился на Верещагина с градом упреков и сделал ему выговор. Не желая осложнять своих отношений с начальством перед выпуском и, может быть, лишаться возможности по-доброму расстаться с флотской службой, самолюбивый Василий сдерживал себя и терпеливо сносил разнос.

Вот и настали дни выпускных экзаменов. В большом зале корпусного музея за длинным столом, покрытым зеленым сукном, заседала целая комиссия адмиралов и седовласых адмиралтейских старцев с эполетами. Старцы по большей части дремали и посапывали или попивали чаек, который подавали вестовые. Самым строгим и деятельным среди экзаменаторов был Ф. П. Литке, прославленный мореплаватель и ученый, воспитатель великого князя Константина. Скупой на похвалы, даже если приходилось выслушивать блестящие ответы, он сердито хмурился и встряхивал львиной гривой седых волос, когда экзаменуемый что-нибудь путал и, что называется, «плавал». Литке оживился, когда на заключительном экзамене по физической географии отвечал Верещагин. Адмирал предложил ему сложный вопрос — «Распределение теплоты и холода на земной поверхности». Четкий, содержательный и уверенный ответ Верещагина, особенно его объяснения по части изотерм и изобар, понравился Литке, и старый адмирал высказал свою по хвалу, единственную за весь экзамен. Услышав слова одобрения, старики адмиралы очнулись от дремоты и дружно закивали в знак согласия.

Семнадцатилетний Верещагин, самый младший из выпускников, по успеваемости оказался первым. Он набрал на экзаменах, а их было двадцать четыре, двести десять баллов, опередив второго выпускника на четырнадцать баллов, а третьего — на тридцать девять.

Окончание учения отмечали в ресторане. Все выпускники пришли на эту последнюю товарищескую встречу в сюртуках, с кортиками. Василия, как бывшего фельдфебеля, усадили на почетное место на правах хозяина вечера. Было произнесено много тостов и застольных речей. Взаимные обиды и неприязни как-то сразу забылись. Старались не вспоминать о грубых нравах корпусной казармы, о драках, нелюбимых наставниках, карцере. Ведь почти десять лет детства и отрочества они вместе провели в стенах Александровского царскосельского и Морского петербургского корпусов и за эти долгие годы извели не только плохое. Конечно, договаривались о будущих ежегодных встречах и не очень верили в реальность таких встреч. В ближайшее время все выпускники должны были разъехаться по эскадрам, экипажам, морям. Впереди их ожидали

плавания, походы, экспедиции.

И только Василий Верещагин видел перед собой другую дорогу. Хотелось всецело посвятить себя любимому искусству, стать художником-профессионалом. И все же он немного грустил от предстоящей разлуки с корпусом, товарищами. Корпусу он был обязан разносторонним образованием. Впоследствии художник напишет: «Сказать, что время корпусного обучения прошло для меня без пользы, несправедливо; работа головы по всем общеобразовательным наукам — а их было немало, так как на поверочном экзамене всплыли двадцать четыре предмета, — развила и укрепила мышление; но, — я говорю обдуманно, — в общем, образование мое и должно было вестись при меньшей трате времени, например, на вязание морских узлов, изучение парусов и проч. с большею пользою для ума, сердца и таланта».

Выпуск из корпуса и производство в гардемарины флота официально состоялись 3 апреля 1860 года. Но Василий Верещагин добился своего и через несколько дней был уволен со службы «за болезнь, согласно его просьбе». Одновременно он производился в прапорщики ластовых экипажей, то есть становился отставным офицером с первичным общевоинским званием. С флотом будущий художник расставался без сожаления.

Глава II

В стенах академии

До поступления в Петербургскую Академию художеств Верещагину пришлось сменить несколько учителей рисования. В младших классах корпуса преподавал В. К. Каменев, подметивший незаурядные способности мальчика. На первом же уроке Василий удачно срисовал с литографии А. Калама довольно сложный по композиции пейзаж с водяной мельницей, тогда как другие ученики еще только делали беспомощные наброски искаженных контуров. Учитель похвалил работу Верещагина и стал усложнять задания. Они подружились. Ученик стал нередко бывать в доме В. К. Каменева, знакомился с его работами, преимущественно пейзажами, выполненными с натуры.

Со среднего кадетского класса рисование стал преподавать Александр Андреевич Фомин, живописец-миниатюрист, более преданный академизму. Въедливый педант, он уделял больше всего внимания чистоте и аккуратности рисунка, тогда как Верещагин, часто не удовлетворенный своей работой, «пачкал» рисунок, подправляя его новыми штрихами. И Фомин оценил трудолюбие ученика, его способности и тягу к рисованию. Он стал приглашать Верещагина к себе домой. Гостеприимная супруга художника потчевала гостя чаем с вареньем, а сам Александр Андреевич, побаловавшись предварительно нюхательным табачком, пускался в воспоминания о своем знаменитом брате по Академии Карле Павловиче Брюллове, умершем несколько лет назад в Италии. Говорил с восхищением о его знаменитых полотнах, и, конечно, в первую очередь о монументальном «Последнем дне Помпеи». Эти частые беседы с учителем были интересны и поучительны.

Брал Верещагин уроки рисования и вне стен корпуса. Считая, что тех занятий с Каменевым, а потом с Фоминым, которые предусматривались корпусной программой, было недостаточно, Василий уговорил отца нанять частного учителя рисования. И вот он стал посещать занятия у ученика Академии Седлецкого, жившего где-то у черта на куличках, в конце Васильевского острова, на грязном дворе, в бедной и неудобной двухкомнатной квартире. «Тут впервые я познакомился с жизнью учащейся „голи“: везде пыль, грязь, окурки папирос, остатки колбасы и водки, на столе табак, бумаги, краски и подрамники», — вспоминал впоследствии

Верещагин обиталище своего учителя. Богемная обстановка жилья Седлецкого привлекала мальчика и казалась ему чем-то нужным и обязательным для быта настоящего художника. И он готов был променять чистый угол дома и сытный стол на этот беспорядок. Учитель был доволен учеником, обещал ему скорый успех и восторженно говорил отцу о способностях и старании Василия.

Еще раньше Верещагин посещал уроки Михаила Васильевича Дьяконова, педанта и рутинера, поклонника пунктирного метода рисунка акварелью. Знакомство с Дьяконовым произошло через семью верещагинских друзей — Кожевниковых. Девушки Кожевниковы и их ближайшие знакомые, среди которых была одна из кузин Василия, занимались рисованием под руководством Михаила Васильевича. К ним-то и присоединился Верещагин. Человек почтенный, седовласый, облаченный в черный бархатный костюм, Дьяконов, по глубокому убеждению Василия Васильевича, был плохим художником и педагогом. Он заставлял Верещагина срисовывать фигурки и головки французских академистов, Ватто и Буше, подправлял их на свой лад, наклеивал на цветные бумажки и покрывал лаком. Вообще серьезного интереса к творческим возможностям одаренного Василия Михаил Васильевич, учивший своих учеников нехитрым навыкам дилетантского ремесла, не проявил. Его больше увлекала светская болтовня с барышнями. С Дьяконовым Верещагин расстался, по-видимому, без большого сожаления.

С переходом из старшего кадетского класса в гардемаринское отделение пришлось расстаться и с Фоминым. Рисование не входило в круг предметов, которые преподавались гардемаринам. Однако Верещагин намеревался продолжать учиться рисованию. Он добился разрешения посещать рисовальную школу петербургского Общества поощрения художников, вначале только по субботним и воскресным дням. Впоследствии корпусное начальство стало отпускать его и по средам. «По воскресеньям я забирался в школу с раннего утра, с булкой в кармане, и не выходил до позднего вечера», — вспоминал Василий Васильевич.

Сначала его определили в младшее отделение школы, где ученики занимались срисовыванием моделей. Но преподаватели заметили способности Верещагина, обладавшего к тому же определенной подготовкой, и настояли на его переводе сразу в класс оригиналов, минуя орнаментальный класс. Одним из его первых преподавателей в школе был художник Ф. Тернер. Он видел старание и способности Верещагина и как-то заметил: «Помяните мое слово — вы будете великим артистом». Вскоре Тернер умер от туберкулеза, но слова его навсегда остались в памяти

художника. С интересом следили за успехами Верещагина и поощрительно отзывались о нем преподававший в младшем классе живописец А. В. Нотбек, академик живописи И. А. Гох, профессор Академии Ф. А. Моллер. В этой тройке, пожалуй, самой заметной фигурой был Федор Антонович Моллер, типичный академист, автор полотен на античные и религиозно-христианские сюжеты. Впрочем, иногда он отходил от академических шаблонов и обращался к портретной живописи. Широко известны его портреты Н. В. Гоголя. Начало творческой судьбы Федора Антоновича несколько напоминает верещагинскую. Он служил офицером в лейб-гвардии Семеновском полку, а в свободное от службы время занимался живописью и факультативно посещал Академию художеств. Может быть, поэтому Моллер так заинтересовался гардемаринном-художником.



Фигура в драпировке. Начало 60-х годов XIX в. Учебный рисунок

Присматривался к Верещагину и директор школы Ф. Ф. Львов, художник-любитель. Резкий в суждениях, обладавший довольно крутым характером и самовластно распоряжавшийся всеми школьными делами, он умел заставить учеников побаиваться себя. Однако же человеком он был справедливым и объективным, и поэтому Верещагин отзывался о нем в своих воспоминаниях с чувством искренней симпатии.

Однажды во время урока Львов вместе с Гохом и Моллером подошли к Верещагину. Увидев, с какой уверенностью и меткостью ученик наносил штрихи на лист бумаги, Моллер сказал по-немецки поощрительно:

— Он делает это очень мило.

— Художником ведь не будете? — спросил Львов Верещагина, не предполагая, что способный гардемарин решится пожертвовать флотской службой ради искусства.

— Напротив, — убедительно ответил Верещагин. — Ничего так не желаю, как сделаться художником.

— А коли так, мы пойдем вперед: как кончите рисунок, переведите его на гипс, — обратился Львов к преподавателям. Те поклонились, а гардемарин замер от восторга. О директоре Верещагин впоследствии писал: «Львов — замечательный человек, хотя и суровый несколько с виду, он привлекал к себе всех, кто его знал хорошо, разумеется из прилежных».

Занятия в рисовальной школе все более и более увлекали Верещагина и укрепляли его стремление поступить в Академию художеств. Кроме того, что он сам ходил в школу у Биржи, он увлек за собой еще двух младших братьев, Сергея и Михаила. Когда братья в субботу входили в подъезд школы, их товарищи задорно выкрикивали: «Благочестивое воинство идет».

Ради того, чтобы не прерывать занятий в школе, Верещагин не без сожаления отказался от участия в летнем кругосветном плавании, о котором обычно гардемаринны мечтали как о великой чести.

Не раз Верещагин наведывался в Эрмитаж, сокровищницу мирового искусства. В последние годы вход туда стал более доступным, разумеется для «благородной» публики. Его первое посещение ошеломило, подавило, оставив сумбурное впечатление чего-то богатого, пестрого, раззолоченного. В памяти запечатлелись «Последний день Помпеи» К. П. Брюллова и «Медный змий» Ф. А. Бруни из-за своих грандиозных размеров и эффектных, броских композиций. Но потом Верещагин, внимательно присмотревшись к работам первоклассных мастеров мировой живописи — Рембрандта, Рубенса, Веласкеса, Тициана, уловил психологическую углубленность образов, жизненность ситуаций, колорит красок, заметил, что бесчисленные библейские сюжеты служили лишь поводом, чтобы обратиться к реальным земным образам, жизненно правдивым сценам. Мимо огромных полотен Брюллова и Бруни он проходил теперь равнодушно, не испытывая прежнего волнения. Верещагин любовался работами великих фламандцев, испанцев, итальянцев и думал с завистью — научиться бы так писать!

Рисовальная школа по сути дела давала подготовку для поступления в Академию, была ее подготовительным отделением. Те из ее учеников, которые успешно оканчивали школу у Биржи, без затруднений поступали в Академию. Поэтому вся система подготовки в рисовальной школе была

подчинена требованиям и канонам академизма. Убежденными академистами были и школьные преподаватели, ставившие в пример воспитанникам, как непревзойденные, полотна Брюллова, Бруни, Моллера. Достойными для произведений искусства темами объявлялись античные и библейские сюжеты и образы, но никак не окружающая реальная жизнь с ее радостями и печалью, конфликтами и противоречиями. Если какой-либо собрат по искусству все же пытался преодолеть академическую рутину и шел по пути отражения реальной жизни, даже осмеливался критиковать ее мрачные стороны, академисты объявляли его вульгаризатором, осквернителем чистоты высокого искусства, подвергали остракизму. Нелегко пришлось талантливому реалисту-бытописателю П. А. Федотову, человеку нелегкой судьбы, преждевременно сведенному в могилу нуждой и недоброжелателями.

Верещагин пока еще не постиг остроты противоречий между мертвящей рутинной академической системой и своими устремлениями. Да и устремления его еще четко не определились. Он усердно копировал гипсы, постигал технические азы искусства, совершенствовал технику рисунка, овладевал эффективностью штриховки, светотени. Он старался взять от своих учителей все, что они в состоянии были ему дать.

Осенью 1860 года Верещагин поступил в Академию художеств. Стала реальностью его заветная мечта. Однако, порвав с морской службой, он лишился материального источника существования. На помощь отца, не одобрявшего его ухода в отставку, рассчитывать не приходилось. Верещагин подумывал было совмещать посещение Академии с работой чертежника в одной конторе, занимавшейся железнодорожным строительством, но в последний момент его выручил Ф. Ф. Львов, ставший к тому времени конференц-секретарем Академии. Он выхлопотал для Верещагина небольшую стипендию, на которую можно было существовать, ведя самый скромный образ жизни.

С благоговейным трепетом входил Верещагин в здание Академии, расположенное на той же набережной Невы, что и Морской корпус. Вызывало восхищение само здание со строгим классическим фасадом и большими окнами, возведенное во второй половине прошлого века архитектором А. Ф. Кокориновым. Вестибюль украшали мраморные копии античных статуй. В залах музея можно было увидеть полотна воспитанников и преподавателей Академии. Из окон здания открывался величественный вид на Неву, золотистый купол Исаакиевского собора, Николаевский мост (ныне Лейтенанта Шмидта).

Восхищение Академией очень скоро сменилось разочарованием, а

потом и убежденным неприятием всей ее системы. Первым разочаровал его профессор А. Т. Марков, в класс которого попал Верещагин.

Этот малоодаренный художник, плохой педагог, казалось, наглядно олицетворял собой всю рутинность академической системы преподавания, приверженность мертвым догматам и канонам. Преподавал Марков сухо, неинтересно. Он давал ученикам натуру — обычно это была гипсовая голова какого-нибудь античного божества или мифического героя — и, не утруждая себя объяснениями, предлагал срисовывать. Если рисунок чем-либо не устраивал профессора, он молча подходил к ученику и указывал пальцем на лист с рисунком. Это, мол, подправь, это уничтожь. Проводились занятия и по вечерам, при тусклых масляных лампах, нещадно коптивших. Эти вечерние занятия особенно наводили тоску и уныние.

Академия художеств в свое время сыграла немалую положительную роль в становлении русского классицизма, представленного многими славными именами и разнообразными жанрами: историческим, пейзажем, портретом. Но в условиях мрачной николаевской реакции, последовавшей за расправой с декабристами, Академия вступила в полосу глубокого и затяжного кризиса. Вся система преподавания была направлена на то, чтобы отдалить учащихся от реальной жизни с ее сложными проблемами и противоречиями, от народа, воспитать их в духе схоластической и идеалистической эстетики, на отвлеченной, оторванной от жизни тематике религиозно-мифологического содержания, на мертвых догмах академического классицизма. Убежденным поборником этой системы был ректор Академии по отделу живописи и ваяния, один из столпов русского академизма — Федор Антонович Бруни, человек близкий ко двору, исправлявший до этого должность хранителя картинной галереи Эрмитажа. Родившийся в семье выходца из Италии, он отличался необыкновенным трудолюбием и неумемной энергией. Но эти завидные качества воплощались в многочисленные полотна почти исключительно религиозного содержания. Многие из них предназначались для церковных иконостасов. Довелось Федору Антоновичу участвовать в росписи и главного столичного храма — Исаакиевского собора, затянувшееся строительство которого было лишь недавно завершено. На это растрачивал свой недюжинный талант и трудолюбие сановный богомаз и чиновник по духу Бруни, автор «Медного змия».



*Здание Академии художеств на набережной Невы в Петербурге.
Фотография*

Верещагин убеждался, что далеко не все воспитанники Академии, да и ее профессора мирились с мертвящей, застойной атмосферой, схоластической системой преподавания, ее эстетическими принципами. В значительной мере отошли от академизма в последние годы своей жизни К. П. Брюллов и А. А. Иванов, обратившись к живым, современным образам и сделав шаг в сторону реализма. Приблизились к реализму портретист и жанрист А. Г. Венецианов, мастер пейзажа и жанра С. Ф. Щедрин и особенно П. А. Федотов. Сильной демократической струей было пронизано творчество Т. Г. Шевченко, который внес огромный вклад в

развитие украинской и русской культур не только как литератор, но и как художник. На их ярких, выразительных полотнах можно было увидеть людей из разной социальной среды, в том числе и простых тружеников.

В начале пятидесятых годов способный гравер и художник Лев Михайлович Жемчужников покинул Академию еще до окончания курса в знак протеста против ее эстетических канонов и системы преподавания. В годы пребывания в этом учебном заведении Верещагин познакомился и подружился со Львом Михайловичем, бывал у него дома, не раз беседовал с ним об искусстве и эстетике. Новый знакомый Василия Васильевича, человек прогрессивных убеждений, был близко знаком с Николаем Гавриловичем Чернышевским, дружил с Тарасом Григорьевичем Шевченко, передовыми людьми своего времени, сочувствовал им и помогал по мере своих возможностей. О трудных судьбах, несокрушимой воле этих убежденных борцов против деспотизма, вероятно, нередко заводились разговоры, когда Верещагин навещался ко Льву Михайловичу. Поборник реализма, Жемчужников выступал в печати в защиту этого направления в искусстве и резко осуждал оторванный от жизни академизм. Такая позиция и страстная убежденность сближали его с Владимиром Васильевичем Стасовым, яростным борцом за демократизм и реализм в искусстве. Впоследствии Верещагин познакомился и подружился и со Стасовым. Влияние Жемчужникова на Василия Васильевича было несомненным.

От А. Т. Маркова Верещагин через некоторое время перешел к другому педагогу — Александру Егоровичу Бейдемону, адъюнкт-профессору, историческому живописцу. Этому переходу посодействовал Ф. Ф. Львов, продолжавший принимать участие в судьбе бывшего учащегося рисовальной школы.

Бейдеман, хотя и не был человеком последовательных демократических убеждений и иногда соглашался выполнять иконописные заказы, все же тяготел к прогрессивной творческой интеллигенции, к реализму, принципу жизненной правды в искусстве. К академической системе он относился откровенно критически и на этой почве имел серьезные трения с начальством. Александр Егорович дружил с Л. М. Жемчужниковым, высоко чтит А. И. Герцена и даже обменивался с ним корреспонденцией. А это уже могло рассматриваться как политическая крамола.

В лице Бейдемана Верещагин обрел хорошего педагога и наставника, оказавшего на юношу заметное идейное и творческое влияние. Общение с новым преподавателем не ограничивалось уроками рисования. Во время

занятий велись оживленные беседы об искусстве, о подлинных и мнимых эстетических ценностях, о пороках академической системы. Адъюнкт-профессор призывал Верещагина не гнаться за внешним изяществом, на чем постоянно настаивал Марков, а следовать жизненной правде. А для этого надо было расширять свои наблюдения окружающего мира, подмечать характерные типажи, рисовать и писать с натуры. Настоящий художник не может быть домоседом, замкнувшимся в четырех стенах своего жилища и студии. Он — бродяга, странствующий по свету с мольбертом, собирающий живые впечатления и образы, накапливающий их в рисунках и этюдах.

Следуя добрым наставлениям Бейдемана, Верещагин упорно учился, рисовал с натуры, все чаще и чаще выходил с альбомом и карандашом на улицу для зарисовок с натуры. Начальный класс гипсовых фигур он закончил успешно, выполнив в качестве экзаменационного рисунка «Торс Геркулеса», и перешел в высший, натурный класс.

Между учителем и учеником сложились добрые, дружеские отношения. Александр Егорович помогал Верещагину не только в выработке уверенного и самостоятельного творческого почерка художника, но и в расширении общего кругозора. Но все же и Бейдеман при всей независимости своих суждений далеко не всегда мог переступить рамки схоластических программ и полностью отрешиться в своей педагогической практике от академических канонов. Чувство неудовлетворенности академической системой не покидало Верещагина. Это понимал и Александр Егорович.

Неожиданно представилась возможность встряхнуться, освежиться, уйти на время от повседневной рутины, вырваться из затхлого, стоячего болота Академии. Учителю Верещагина предложили отправиться в Париж, чтобы выполнить роспись на фронте строившейся там русской православной церкви. Бейдеман ответил согласием и добился разрешения взять с собой в качестве подручного помощника Верещагина. И учитель, и ученик располагали минимальными средствами. На помощь неумолимого отца Василий Васильевич по-прежнему не мог рассчитывать. Все же собрали кое-какие средства и отправились в путь. Ради экономии ехали поездом в вагоне третьего класса.

Об этой первой поездке Верещагина за границу сохранилось мало сведений. Он посещал выставки и картинные галереи, знакомился с полотнами классиков и современных французских художников и еще больше убеждался в оторванности от жизни мертвящего академизма. Болезнь Верещагина помешала его участию в работе Бейдемана над

росписью церкви.

Возвратившись в Петербург, Верещагин получил от академических профессоров задание выполнить большую композицию на сюжет гомеровской «Одиссеи» — сцену избиения женихов Пенелопы возвратившимся Улиссом. Тема была подсказана, кажется, Моллером. На протяжении многих веков замечательное творение древнегреческого сказителя вдохновляло художников. Однако академические старцы во главе с Федором Антоновичем Бруни сумели превратить поэтический и высокохудожественный памятник в средство чисто формального натаскивания учащихся. Никакие вольные отступления от темы, никакие свободные интерпретации строго канонизированных образов не допускались.



*Избиение женихов Пенелопы возвратившимся Улиссом. 1861–1862 гг.
Эскиз*

Как справедливо пишет искусствовед А. К. Лебедев, Верещагин, взгляды которого в этот период уже сильно склонялись в сторону реализма, не мог, конечно, со всем юношеским вдохновением отдаться новой работе. Тем не менее достиг он немалых успехов. За эскиз на заданный гомеровский сюжет он был решением совета Академии награжден серебряной медалью второго достоинства. Это произвело впечатление на его родителей и всю семью. Даже мать, решительно не одобрявшая его выбор профессии, стала относиться к сыну мягче, терпимее.

Эскиз Верещагина сохранился и находится в коллекции Русского

музея в Ленинграде. Работа эта уже свидетельствует о профессиональной манере художника, четкости его рисунка, хорошем знании анатомии человека, умении построить сложную динамичную композицию и передать пластику человеческого тела. Эскиз напоминает копию античной фрески или барельефа. Вся сцена наполнена динамикой борьбы, мускулистые фигуры ее героев напряжены в острой схватке.

Однако, несмотря на высокую оценку своей работы, Верещагин не был удовлетворен ее театральной условностью, нарочитостью, оторванностью от реальной жизни. Для представления на переходный экзамен он выполнил на основе эскиза рисунок сепией на огромном картоне. Картон был представлен на суд экзаменаторов в начале мая 1862 года. За него Верещагин был удостоен похвалы совета Академии. Казалось бы, все шло к успешному окончанию курса. Но Верещагин вызвал всеобщее изумление неожиданным поступком. Вскоре после одобрения его работы он разрезал картон на куски и сжег его в печке. Когда потрясенный поступком ученика Бейдеман спросил, зачем он это сделал, ученик ответил: «Для того, чтобы уж наверняка не возвращаться к этой чепухе».

Таков был откровенный протест, бунт против академической системы обучения. Внутреннее несогласие с нею назревало давно. И вот оно прорвалось открыто, громогласно, демонстративно. Поступок Верещагина видимо обострил его отношения с академическим руководством, с профессорами-академистами. Назревал его разрыв с Академией.

Влияние Бейдемана, Жемчужникова и других прогрессивных деятелей русского искусства было только одним, хотя и немаловажным, среди факторов, определивших неприятие Верещагиным академизма, его тягу к реализму и критическому восприятию действительности.

Не удовлетворенный академической программой, особенно по общеобразовательным предметам, Верещагин серьезно занимается самообразованием. Он много и целеустремленно читает русских классиков, а также книги по философии и естествознанию, посещает лекции известного историка Н. И. Костомарова, вызывавшие широкий общественно-политический резонанс. Один из руководителей тайной политической организации — Кирилло-Мефодиевского общества — и авторов его устава и программы, Николай Иванович Костомаров пережил арест, годичное тюремное заключение и ссылку в Саратов. Это делало его весьма популярной фигурой среди студенчества и творческой интеллигенции.

Демократическая общественность России была недовольна существующими порядками. Надежды на широкие реформы, которые

либерализовали бы общественную жизнь страны, привели бы к демократическим свободам, никак не оправдались. Отмена крепостного права, осуществленная в 1861 году, была лишь ограниченной реформой сверху, способствовавшей сохранению в стране крепостнических пережитков. Лучшие, наиболее плодородные земли помещики оставили в своих руках, а за худшие, переданные крестьянам земли взимали выкупные платежи. О широком недовольстве крестьян куцей реформой Верещагину было известно от его многочисленных родственников, сидевших по своим поместным «гнездам», новгородским и вологодским.

В России зрели, и не только зрели, но и действовали, общественные силы, боровшиеся против пережитков крепостничества и деспотизма, за демократизацию общества, движение страны по прогрессивному пути развития. Большую роль в сплочении этих сил сыграли передовые идеи русских революционных демократов В. Г. Белинского, Н. А. Добролюбова, Н. Г. Чернышевского, А. И. Герцена, высоко оцененных В. И. Лениным. Они оказали огромное влияние на передовую творческую интеллигенцию, вставшую на путь реализма и критического отношения к российской действительности.



Суд над Рогнедою. Иллюстрация к книге «История России в картинках». Гравюра

Верещагин был знаком с сочинениями Чернышевского, и в частности с его программной работой «Эстетические отношения искусства к действительности», написанной с материалистических позиций Л. Фейербаха. Работа была проникнута призывом к правдивому, реалистическому отражению действительности в творчестве, не слепому ее копированию, а критическому переосмыслению. Искусство, по глубокому убеждению Чернышевского, должно служить средством обличения всего низкого, борьбы за правду, против мрачных сторон российской действительности.

Эстетический манифест Чернышевского послужил идейным знаменем для передовых деятелей русского искусства — композиторов, объединившихся в кружок «Могучая кучка», художников-реалистов. С демократических позиций выступал критик и искусствовед В. В. Стасов. Знакомство с российской действительностью, общение с передовыми деятелями культуры, чтение сочинений революционных демократов способствовали формированию Верещагина как гуманиста, материалиста и атеиста. В стенах Академии это мировоззрение еще не получило четкого завершения, но его основы закладывались.

Разрыв Василия Васильевича с Академией был логичным и закономерным шагом и далеко не единственным прецедентом такого рода в истории этого учебного заведения. Он решил оставить Академию художеств летом 1863 года, чтобы отправиться в творческую поездку на Кавказ и там, на месте, знакомиться с жизнью, собирать впечатления и отображать их в своих рисунках и полотнах. Фактически это был разрыв, хотя Верещагин в течение некоторого времени и числился учеником Академии, отправившись в путешествие с творческой целью.

Было бы несправедливо утверждать, что почти трехгодичное пребывание в стенах Академии ничего не дало Верещагину, не способствовало его профессиональной подготовке. Да и сам художник никогда не отрицал пользы академических уроков при всех пороках академизма и притом, что многие профессора были ему глубоко несимпатичны. От периода пребывания Верещагина в этом учебном заведении осталось много его работ — рисунков, офортов, выполненных вполне профессионально. Некоторые воспроизводились в разных печатных изданиях, таких, как, например, «История России в картинках» и

«Живописная Украина». Помимо различных рисунков с натуры — гипсов и натурщиков — Верещагин выполнил много внеклассных работ. Одной из лучших среди них была иллюстрация к лермонтовскому «Герою нашего времени» — «Княжна Мери на прогулке».



Княжна Мэри на прогулке. Иллюстрация к роману М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Начало 60-х годов XIX в. Гравюра

В эти годы Василий Васильевич сделал первый шаг на литературном поприще. Он написал «Рассказ старого охотника», в котором, по-видимому, нашли отражение воспоминания о родном лесном крае и его обитателях. Редакция газеты «Голос», куда был предложен рассказ, встретила

начинающего литератора крайне неприветливо и отвергла рукопись без каких-либо вразумительных мотивов.

Впоследствии рассказ все же был опубликован и заслужил одобрительный отзыв И. С. Тургенева, с которым Верещагин также близко познакомился. Рассказ этот вошел в изданную в 1883 году книгу «Очерки, наброски, воспоминания В. В. Верещагина». В повествовании, которое ведется от имени старого охотника, отчетливо проступает образ рассказчика, сметливого и словоохотливого, знающего природу и повадки зверей, одержимого охотничьим азартом. Писатель передает его характерный северный говор, пересыпанный диалектными словечками.

Итак, расставание с Академией состоялось. Оно оказалось заразительным примером для других бунтарей.

Прошло каких-нибудь полгода после ухода Верещагина из Академии, как произошел бунт четырнадцати во главе с И. Н. Крамским. Незадолго до выпуска эта группа категорически отказалась писать выпускную работу на навязанную им мифологическую тему. Выйдя по примеру Верещагина из Академии, молодые художники организовали «Петербургскую артель» и стали ревностными поборниками демократического и реалистического искусства. Они устраивали выставки, боролись против академической рутины. Впоследствии они вошли в историю русского изобразительного искусства как «передвижники».

Официально Василий Васильевич Верещагин никогда не входил в состав «Петербургской артели», но идейно тяготел к «передвижникам», видел в них своих единомышленников и собратьев.

Глава III

На Кавказе

Представим себе путешествие из Петербурга на Кавказ летом 1863 года, когда европейская часть России еще не покрылась сетью железных дорог, когда поездом можно было добраться только до Царского Села (ныне город Пушкин), Павловска и Москвы.

Вот перед нами пожелтевшие от времени страницы «Памятной книжки С.-Петербургской губернии на 1863 год» — год отъезда Верещагина на Юг. Читаем: «Почтовые поезда отправляются из С.-Петербурга в 12 ч. пополудни, приходят в Москву в 8 ч. утра; всех промежуточных станций 32, на них поезда останавливаются от 5 до 45 мин. Весь путь делают в 20 ч., средняя скорость движения 37 ½ в. в час. Цена I кл. — 19 р., II кл. — 13 р., III кл. — 10 р.».

Сухой, бесстрастный язык справочника... Но он дает возможность наглядно представить поездку по Николаевской железной дороге, трудно сопоставимую с современной скоростной поездкой на «Стреле». Почти сутки монотонно выстукивают колеса. Остановки на всех станциях и полустанках, прерываемые зычным возгласом станционного колокола. Сутолока на платформах. Удовольствие весьма сомнительное, если не едешь в более или менее удобном вагоне первого класса. К тому же дорогое. Стоимость билета — это почти месячный оклад мелкого государственного чиновника.

По всей видимости, Верещагин ехал третьим классом — первый и второй были ему не по карману. В дороге приходилось экономить на всем, даже на еде. «Чтобы сделать эту поездку, немало времени я питался одним молоком и хлебом», — писал впоследствии Верещагин Стасову.

Еще до отъезда Василий Васильевич познакомился у Бейдемана со Львом Феликсовичем Лагорио, одаренным художником-пейзажистом и маринистом. Сын итальянца, Лагорио успешно окончил Академию, восемь лет провел в Италии, где написал много пейзажей, а по возвращении в Петербург получил звание профессора. Он дважды побывал на Кавказе: в горах и на Черноморском побережье. Зашел разговор о красотах кавказских горных ландшафтов, которыми так восхищался Лев Феликсович. Оказалось, что он в третий раз собирался отправиться на Кавказ, будучи прикомандированным к свите нового наместника и командующего

войсками Кавказского военного округа великого князя Михаила, младшего брата царя.

Лагорио понравился Верещагину открытым, общительным характером, добротой и отзывчивостью. «А не поехать ли и мне на Кавказ? — подумал Василий Васильевич. — Разве живописный и экзотический Кавказ не благодатное поле деятельности для художника?» Неповторимые пейзажи, колоритные национальные типы, памятники средневековья давно манили его. Своими мыслями Верещагин поделился с Лагорио. Лев Феликсович поддержал намерение Василия Васильевича и предложил ехать вместе. Более того, он обещал использовать свое влияние и знакомства в свите наместника, чтобы помочь своему младшему коллеге найти какую-нибудь работу, обеспечивающую средства существования. Это было для бедствовавшего Верещагина немаловажным, и он обрадовался готовности Лагорио помочь ему.

Ехали, однако, врозь. В биографических повествованиях, подкрепленных письменными свидетельствами самого Василия Васильевича, нет прямых указаний на его совместную с Лагорио поездку. По-видимому, Лев Феликсович с семьей выехал на Кавказ несколько раньше. Безденежье заставило Верещагина ехать в одиночку, чтобы не тяготиться своим стесненным положением в обществе обеспеченного профессора живописи.

И вот колеса поезда монотонно выстукивают свое. Частые остановки на полустанках, удары станционного колокола. В вагоне многолюдно и душно...

У Верещагина есть время поразмыслить, вспомнить любимые пушкинские и лермонтовские стихи о Кавказе, «Путешествие в Арзрум», «Героя нашего времени», полотна Айвазовского и акварели Лагорио. Они-то и послужили той притягательной силой, которая заставила его отправиться на Юг. Вспомнились рассказы Льва Феликсовича о снежном Эльбрусе, встречах с горцами, восточном колорите закавказских городов. Потом Василий Васильевич углубился в воспоминания о недавней истории края — добровольном присоединении Грузии к России, оформленном Георгиевским трактатом, умиротворении воинственных горцев, неистовом Шамиле, определенном царем на поселение после разгрома его воинства в Калугу.



*В. В. Верещагин во время первой поездки на Кавказ. 1863 г.
Фотография*

За время пребывания на Кавказе Верещагин убедится, что передовые представители грузинской, армянской, азербайджанской культуры давно тянулись к России. Они приветствовали объединение с русскими, другими народами Российского государства. Объективно это объединение было прогрессивным историческим актом. Оно избавляло кавказские народы от опустошительных набегов турецких и иранских завоевателей, прекращало феодальные и этнические распри и междоусобицы, приобщало их к более прогрессивному социально-экономическому укладу России, вступившей на капиталистический путь развития. В свою очередь и передовые

представители русской культуры проявляли большой и добрый интерес к народам Кавказа. Кавказская тема присутствовала в творчестве Пушкина, Лермонтова, Толстого, многих русских живописцев и композиторов. Верещагин был далеко не первым среди собратьев по искусству, кого очаровал Кавказ. Представители кавказских народов впоследствии стали активными участниками общероссийского демократического и революционного движения. Достаточно назвать в качестве примера талантливого осетинского поэта и художника Косту Хетагурова, который в начале восьмидесятых годов учился в Петербургской Академии художеств.

Однако прогрессивная историческая миссия России вступала в противоречие с великодержавной, эксплуататорской политикой царского правительства на Кавказе, который оно рассматривало только как окраину, колонию. Народы Северного Кавказа и Закавказья испытали жестокий гнет крепостничества, тормозившего экономическое и культурное развитие обширного края. Назначенный наместником Кавказа великий князь Михаил был молод и не обладал опытом администратора; человек с узким кругозором, он отличался консерватизмом во взглядах, ограниченностью мышления. Даже те новшества, которые несли с собой отмена крепостного права и другие буржуазные реформы шестидесятых годов, внедрялись на Кавказе медленнее, чем в других районах России. Таким образом, и по рассказам внимательного Лагорио, а потом и по личным наблюдениям у Верещагина складывалось двойственное, противоречивое впечатление о Кавказском крае.



Армянин из Моздока. 1863 г. Рисунок

Мерный стук колес, полустанки, удары колокола...

Почтовый поезд останавливается у перрона московского Николаевского (ныне Ленинградского) вокзала, копии петербургского.

Москва поразила Верещагина первозданной стариной, обилием церковных главок и колоколен, луковичных, шлемовидных, шатровых, лабиринтами изогнутых улиц и улочек, уютными деревянными особняками с колоннадами и мезонинами, которые можно было встретить не только на окраинах, но и в самом центре, в двух шагах от стен Кремля. Здесь, в Москве, второй столице, как ее официально называли, художнику суждено будет прожить в собственной усадьбе последние годы жизни, — годы,

когда он добьется признания, славы и относительного материального благополучия. А пока он недоучившийся, странствующий художник, вынужденный довольствоваться весьма скромным пропитанием да считать каждый гривенник.

В Москве Верещагин не задерживается долго — здесь слишком дорогая жизнь. Он спешит на почтовую станцию у заставы, у которой начинается Южный тракт, и договаривается о лошадях. Его багаж невелик — самые необходимые вещи и, конечно, альбомы для рисования, карандаши, акварельные краски. Железная дорога пока заканчивается тупиком у Николаевского вокзала, творения плодovitого архитектора Тона. Ее продолжение в кавказском направлении существует только в проектах путейских инженеров. Остается пользоваться старым, испытанным средством — перекладными.

Тянутся березовые роци Подмоскoвья. Потом идут воронежские, донские степи. Колеса брички вязнут в раскисшем черноземе. Ямщик понукает коней ленивой руганью. Мелькают казачьи станицы, белые хаты-мазанки, колодезные журавли. Когда-то здесь гулял Кондрат Булавин. Переправа через обмелевший, спокойный Дон... И снова степи — калмыцкие, ставропольские, иссушенный летним зноем ковыль. Голодные, оборванные калмыки вызывали чувство жалости. Их одежда представляла собой какие-то неопиcуемые лохмотья, а ребятишки были и вовсе голые. Станицы ставропольских казаков, описанных Л. Н. Толстым, являли собой вид обжитости, цепкости пущенных корней. Здесь жили хлебопашцы и воины в одном лице, меткие стрелки, лихие наездники-джигиты, отчаянные головы. Мужественные вольные люди, не раз рубившиеся с горцами Шамяля.



Стрижка овец. 1865 г. Рисунок

Путь Верещагина лежал через Ставрополь, Георгиевск, Пятигорск, Владикавказ (ныне Орджоникидзе). В городах его привлекали шумные базары и яркие типажи. Здесь можно было встретить представителей всех племен и народов, населявших Кавказ: русских, грузин, армян, осетин, кабардинцев, греков.

Не велика сошка станционный смотритель в российской чиновной иерархии. Немало обид выпадало на его долю со стороны сановных проезжающих, особенно всяких высоких военных чинов и фельдъегерей. Но уже отводил он свою душу, давал почувствовать свою маленькую, но власть, когда зависела от его воли какая-нибудь мелкота — чиновник не выше титулярного советника, пехотный прапорщик, небогатый помещик (судя по платью) или мещанин. К подобной мелкоте станционные смотрители относили и долговязого парня, не обремененного увесистым багажом, недоучившегося воспитанника Академии художеств, если судить по проездным документам. И случалось, куражились над ним, отказывали в лошадях, заставляя ждать. Разве с бедолаги сорвешь куш?

Об одном таком случае художник позже вспоминал: «Проезжая первый

раз на Кавказ в 1863 году, я засел на одной станции „за неимением лошадей“. Станционного дома не было, он сгорел, пришлось коротать время в избе, в которой жили староста с семьей и ямщики и грязь которой по этому поводу была образцовой. Тут были куры, свиньи и телушки». Чтобы не терять времени в томительном ожидании, Верещагин извлек дорожный альбом и стал зарисовывать первое, что попало на глаза, — обстановку грязной избы с людьми и животными. Такое поведение постояльца привело старосту в смятение. Не ревизор ли это, который потом доложит высокому начальству о неполадках на почтовой станции? Староста стал уговаривать Верещагина бросить рисование и клялся и божился, что здание станции беспрерывно скоро будет готово. Но так как Верещагин продолжал рисовать, не обращая внимания на стенания старосты, тот ушел куда-то и вскоре возвратился, объявив:

— Пожалуйте садиться, лошадки готовы!

«Я еще не знал тогда, что карандаш и перо могут быть такими талисманами», — с иронией вспоминал Верещагин.



Цыган и цыганка. 1865 г. Рисунок

В дороге художник сделал немало эскизов и зарисовок, из которых

далеко не все сохранились. Он старался запечатлеть характерные типажи кавказцев, калмыцкие кибитки, архитектурные сооружения, бытовые сценки на базаре, сцены джигитовки, предметы быта, домашнюю утварь. Все эти работы еще не отмечены тем уровнем высшего профессионализма, которым отличаются его более поздние, зрелые работы. Вот компетентное мнение на этот счет опытного искусствоведа А. К. Лебедева: «Рисунки, созданные Верещагиным во время первого путешествия на Кавказ, носят еще следы недостаточной зрелости. Встречаются недочеты в анатомии, в пропорциях изображаемых людей и животных. Пользуясь штриховкой и почти не прибегая к растушевке, Верещагин порой излишне жёсток и схематичен в трактовке предметов. При всем этом рисунки его выразительны, передают главное. Они лишены условности академической школы».

Из Владикавказа художник отправился на Юг по Военно-Грузинской дороге, проложенной над обрывами и кручами, по стиснутому отвесными горными склонами Дарьяльскому ущелью. Внизу клочкотал и пенился неукротимый Терек. Показались окутанные поэтическими легендами и сказаниями развалины замка знаменитой грузинской царицы Тамары. Невольно вспомнилось лермонтовское стихотворение:

В глубокой теснине Дарьяла,
Где роется Терек во мгле,
Старинная башня стояла,
Чернея на черной скале...

Верещагин велел ямщику приостановить коней и взялся за карандаш, делая наброски горного пейзажа.

Дорога спустилась в долину. Зеленеющие виноградники, рощицы фруктовых деревьев, частые селения оживили местность. Миновали городок Мцхету, у слияния Арагви и Куры, с древними развалинами, относящимися к истокам Грузинского царства. Наконец, дорога перешла в тифлисскую улицу.

Тифлис тянулся длинной лентой вдоль мутной, стремительной Куры. Неширокие улицы с узкими фасадами домов и выступающими вперед балконами, похожие на крепости, древние храмы, сложенные из крупных камней, шумные пестрые базары и издающие пряные запахи харчевни и кофейни придавали городу азиатский колорит.

Въезжая в Тифлис, Верещагин подумал, что весь его наличный

капитал составляет всего лишь сто рублей. Маловато для того, чтобы обосноваться здесь и начать новую жизнь. Пришлось вспомнить об обещании Лагорио помочь молодому художнику.

Льва Феликсовича Верещагин отыскал в загородном селении Белый Ключ, где находилась летняя резиденция наместника и пребывала его свита. Лагорио оказался хозяином своего слова. Благодаря рекомендациям профессора, приближенного к великому князю, Верещагин получил сначала частные уроки рисования в семье начальника штаба округа А. И. Карцева, затем в межевой школе, женском училище св. Нины, военном училище и одном частном пансионе. Это в общей сложности давало неплохой заработок — около тысячи пятисот рублей в год. Таким образом художник материально обеспечивал себя. Но приходилось буквально разрываться между уроками, мотаться из одного конца города в другой. Времени для самостоятельной работы рисовальщика и живописца почти не оставалось, и все-таки Верещагин выкраивал его, ходил по базарам и лавкам, наблюдал колоритные уличные сцены старого Тифлиса, совершал прогулки за город, постоянно делая зарисовки. «Только молодость и свобода моя, — писал впоследствии художник, — были причиной того, что эта масса уроков не задавила меня. Трудно передать, как я был живуч и как пользовался всяким получасом времени для пополнения моих альбомов. От этого времени, помню, у меня были три толстые книжки, совершенно полные рисунками и отчасти акварелями, часто карандашом и акварелями вместе. Все эти альбомы потеряны или украдены у меня».

Художника заметило Кавказское общество сельского хозяйства и заказало ему серию рисунков для альбома представителей домашних животных Закавказья, который предполагалось издать литографским способом. В счет будущей работы Верещагин получил четыреста рублей, которых, как он потом вспоминал, не хватило даже на прогоны. Однако поездка, предпринятая с этой целью во время летних каникул 1864 года по южным и восточным районам Закавказья, дала художнику много интересных впечатлений и возможность сделать немало зарисовок.

Из верещагинских работ этого периода большой интерес представляет карандашный портрет Хаджи-Муртуза, плененного вождя лезгинских повстанцев, выступивших под знаменем крайнего религиозного фанатизма. Портрет передавал как сложное сочетание черт характера натуры, так и сложную гамму чувств, которые испытал Верещагин, работая над портретом. Мы видим грустного, усталого человека, заключенного в Тифлисской крепости в ожидании решения своей участи, и беспощадного,

жестокого фанатика, бессмысленно вымещавшего свой гнев на мирном, незащищенном населении.



Лезгин Хаджи-Муртуз-Ага из Дагестана. 1864 г. Рисунок

Верещагин и в Тифлисе продолжал заниматься самообразованием, много читал. Одной из прочитанных им книг была «История цивилизации в Англии» Г. Т. Бокля, вероятно заинтересовавшая художника своим атеистическим и буржуазно-либеральным подходом.

В тифлисский период наиболее тесная дружба связывала Василия Васильевича с семьей Лагорио. Оба художника оказались соседями по дому. У профессора живописи собиралась интеллигенция, офицеры. Вели

оживленные беседы, спорили на животрепещущие темы, читали вслух новые книги. Одним из самых ярких спорщиков в компании был Верещагин, которого за резкие и категоричные суждения прозвали нигилистом.

Родители художника со временем стали мягче относиться к своему своенравному сыну. Примирились со свершившимся фактом — сын-художник. И вот от отца неожиданно пришел денежный перевод на тысячу рублей — манна небесная для страждущего бедняка. Это была часть наследства умершего дяди Алексея. Верещагин решил воспользоваться отцовской помощью для поездки в Париж, чтобы восполнить пробел в своем художественном образовании. Он видел, что одной хорошей подготовки рисовальщика карандашом и акварелью недостаточно. Ему надо было овладеть техникой масляной живописи. Возвращение в Петербургскую Академию было исключено. Заветной мечтой Верещагина стало поступление в Парижскую Академию художеств, которая считалась одним из ведущих центров западноевропейского художественного образования.

В Париж Верещагин приехал осенью 1864 года. Здесь кроме намерения посещать Академию им овладело несколько авантюристическое желание — издавать совместно с начальником фотослужбы штаба Кавказской армии З. Г. Гудимой газету или журнал под названием «Кавказский художественный листок». Иллюстрировать это издание художник предполагал собственными рисунками, сделанными на Кавказе. Однако эта затея не осуществилась. Удалось напечатать только несколько пробных листов. Гудима не увлекся идеей, да и средствами, необходимыми для издательских целей, партнеры не располагали.

Поступить иностранцу в Парижскую Академию было делом сложным, почти невозможным. Но Верещагин воспользовался помощью известного живописца и скульптора Жана-Леона Жерома, который ознакомился с кавказскими рисунками молодого художника и одобрил их. Увидев в Верещагине задатки большого таланта, Жером согласился заниматься с русским юношей и посодействовал его приему в Академию.

Среди воспитанников этого учебного заведения господствовали своеобразные богемные нравы. Озорная молодежь была склонна ко всякого рода розыгрышам, изобретательным шуткам, подчас принимавшим далеко не безобидный характер. Новичков подвергали всяким оскорбительным испытаниям, заставляли выполнять нелепые поручения, мазали краской и только после этого принимали в свой круг на правах полноправного члена.

Появление в мастерской долговязого русского парня, заговорившего на

французском с сильным иностранным акцентом, вызвало общее любопытство. Озорные, насмешливые ученики обступили Верещагина, намереваясь посмеяться над ним, устроить ему традиционное обидное испытание. Сначала они попытались заставить его принести на два су черного мыла. Верещагин наотрез отказался. Это вызвало негодующие восклицания:

— Господа! Это животное, этот прохвост русский не хочет идти за мылом.

— На вертел, на вертел его!

Это означало намерение озорников раздеть новичка догола и вымазать его с головы до ног синей краской. Впоследствии Верещагин так описывал происходящее: «Я отступил к углу перед страшным криком и гиком, поднявшимся во всей мастерской, занял оборонительное положение, в котором нельзя было меня обойти, и опустил руку в карман, где лежал револьвер. Должно быть, хотя фигура моя была спокойная, что-нибудь неладное проглядывало в моей позе и взгляде, потому что несколько из передовых спросили меня:

— Почему ты не хочешь идти?

— Потому что не хочу.

— У тебя дурной характер.

— Может быть.

— Тебя заставят!

— Нет, не заставят...

— Оставьте его, он злой».

Озорники отступили, оставив упрямого русского парня в покое. В другой раз они попытались заставить Верещагина что-нибудь спеть. И на этот раз он наотрез отказался. Человек гордого, независимого характера, с обостренным чувством самолюбия и собственного достоинства, Верещагин и в корпусе не очень-то поддавался на угрозы и обиды со стороны самых деспотичных и зловредных «старикашек» и умел постоять за себя. Не намерен был он сносить злые шутки и унижения и со стороны парижских парней, следовавших жестоким средневековым нравам школяров. Это почувствовали его новые товарищи с первых дней и прониклись уважением к русскому. Полное примирение наступило, когда Верещагин и еще один новичок выложили шестьдесят франков на общее угощение и вся компания отправилась за город кутить.

Во Франции Верещагин застал сложную картину политической и художественной жизни. Страной правил Наполеон III, человек заурядных способностей, но непомерного честолюбия. 2 декабря 1852 года он

провозгласил себя императором, прибегнув к разнузданной лжи и демагогии, чтобы посеять среди отсталой части трудовых масс наивную веру в магическую силу человека с именем Наполеон Бонапарт. Политическая система наполеоновской Франции, разумеется, отличалась от системы российской. Во Второй империи, как называли Францию Наполеона III, существовали парламентские институты и политические партии. Творческая интеллигенция — писатели, поэты, художники — могла более свободно высказываться, чем ее российские собратья. Однако общий характер правления Наполеона III, опиравшегося на военно-полицейские силы, носил откровенно деспотический характер. Выполняя волю крупной французской финансовой буржуазии и стремясь отвлечь массы от широкого социального протеста, император развязывал колониальные захватнические войны, пускался в разные сомнительные внешнеполитические авантюры. Эти тенденции привели наполеоновскую Францию и к участию в Крымской войне, окончившейся неудачно для России. Убедительный портрет честолюбивого авантюриста, демагога и прислужника крупной буржуазии нарисовал К. Маркс в своей классической работе «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта»^[2].

В шестидесятые годы во французской живописи шла острая борьба между официальным академическим и реалистическим направлениями. Правительство всячески поощряло создание помпезных батальных полотен, прославляющих обоих Наполеонов и способствующих шовинистической пропаганде. Большим успехом в буржуазных кругах пользовался Эрнест Мейссонье, писавший небольшие полотна из истории наполеоновских войн и на другие исторические сюжеты. Его работы, обычно неглубокие по мысли, отличались высокой техникой исполнения, тщательной прорисовкой всех деталей. Это дало основание Верещагину впоследствии с похвалой отзываться о Мейссонье, с которым он лично познакомился в 1880 году. «Это был большой художник необыкновенно искусной руки», — писал Верещагин.

Многочисленная группа академистов, постоянно выставлявшихся в парижских салонах, старалась приспособиться ко вкусам буржуазной публики. Они увлекались изображением обнаженных женских фигур, представленных в виде бесчисленных античных богинь, муз, аллегорий. Нередко они обращались и к откровенно эротическим сюжетам. Некоторые из академистов, считаясь с духом времени, делали уступку реализму, придавая своим сюжетам видимость правдоподобия. Впрочем, были среди них и крупные мастера, не отказывавшиеся от академической основы

творчества, но сделавшие шаг в сторону подлинного реализма. К числу таких можно с полным основанием отнести и Жерома, считавшегося одним из ведущих академистов времен Второй империи. Жером обращался к сюжетам Древней Греции и Древнего Рима. Владея высокой техникой рисунка, колоритом красок, умением передать свет и тщательно отделявая каждую деталь, художник создавал красочные и впечатляющие композиции. Однако в других своих работах, выполненных на восточную тему, Жером приближался к реализму. Таковы были его сцены из жизни Египта («Набор рекрутов в Египте» и др.). В них удачно подмечены характерные национальные черты египтян, достоверно передана бытовая обстановка.

Академистам противостояли набиравшие силу реалисты, среди которых было много ярких художников. Еще в тридцатые — сороковые годы во Франции начала складываться школа реалистического пейзажа, так называемая Барбизонская школа (по названию расположенного невдалеке от Парижа селения Барбизон). Ее видными представителями были Теодор Руссо, Жюль Дюпре, Камиль Коро и другие. В окружающей природе барбизонцы видели живой и прекрасный мир, неподвластный нравам буржуазного общества. Этот мир они переносили на свои замечательные полотна, в которых не было никакой вычурности, напыщенной приподнятости, приукрашенности. Художники, обращаясь к окружающим их пейзажам, передавали свои мысли, настроения, переживания.

Печатью подлинного революционного демократизма было отмечено творчество Оноре Домье, выходца из народных низов, сына стекольщика. Он, начав свой творческий путь как политический карикатурист, обратился к образам простых тружеников: прачек, бурлаков, рабочих. Гневным обличительным пафосом была наполнена одна из его ранних работ — «Улица Транснонен», рисующая кровавую расправу солдат-карателей над жителями рабочих кварталов.

С творчеством этого мастера перекликается творчество другого представителя французского демократического искусства — Гюстава Курбе, также обращавшегося к остросоциальной тематике. На его полотнах, мрачноватых по колориту и наполненных высоким драматизмом, оживают образы крестьян-бедняков, каменотесов.

В художественной жизни Франции Верещагин наблюдал явления, напоминавшие ему то, что он видел в России. И в стенах Парижской академии назревало недовольство академической рутинной, оторванностью от современной жизни. Незадолго до приезда русского художника в Париж, в 1861 году, группа воспитанников Академии демонстративно покинула ее

стены и объявила себя учениками Курбе. Того самого Гюстава Курбе, который впоследствии стал активным участником Парижской коммуны и после ее поражения был вынужден, опасаясь расправы, эмигрировать в Швейцарию.

Биографы Верещагина сообщают нам, что, всецело поглощенный уроками, он не находил времени для посещения выставок и поэтому не смог детально познакомиться со сложным, противоречивым миром современного ему французского изобразительного искусства. С категоричностью этого суждения трудно согласиться. При всей своей занятости Верещагин не мог не выкроить время для посещения выставочных залов, чтобы увидеть полотна ведущих французских художников и поспорить с товарищами об искусстве. Ведь и это была учеба, и это были поиски своего пути. Верещагина не могли не привлекать работы Домье, Курбе, барбизонцев.

Своего учителя Жерома, жестко навязывавшего ученикам свое эстетическое кредо и манеру исполнения, Верещагин не мог считать единомышленником и бесспорным авторитетом и не собирался безропотно следовать его методам письма. Во взаимоотношениях с педагогом он оставался независимым в своих суждениях, непримиримым. Вероятно, это приводило к серьезным спорам и разногласиям между учителем и учеником. Верещагин, несмотря на все настойчивые уговоры и советы Жерома, отказывался копировать выставленные в Лувре полотна старых мастеров. Он стремился рисовать и писать с натуры, а не с образцов. Верещагин убежденно писал, что «образцы на своем месте, для своего времени остаются крупными, несравненными произведениями, но они же в повторении, подражании — бессмысленны».

При всех своих разногласиях и трениях с Жеромом, неприятии его эстетических установок Верещагин ценил его как опытного и одаренного художника и педагога и старался извлечь из его уроков все полезное. Занимался он под руководством маститого мастера с полной отдачей сил, не позволяя себе тратить время на праздные развлечения, приятельские вечеринки и даже посещение театра. В мастерской Жерома Верещагин начал заниматься и масляной живописью. При этом он часто прислушивался к советам и другого французского живописца — А. Биды.

Когда Верещагин еще раз получил от отца некоторую сумму денег, он решил снова отправиться на Кавказ, еще до окончания учебного года. Этот край привлек его как этнографической и ландшафтной пестротой, так и возможностью пользоваться при зарисовках самой разнообразной натурой. На Кавказе художник рассчитывал применить на практике знания и навыки,

преподанные ему Жеромом.

Добравшись через Швейцарию до Вены, Верещагин на пароходе спустился по Дунаю до его устья, а затем по Черному морю, через Одессу и Керчь прибыл в один из закавказских портов. Началось его второе кавказское путешествие. Теперь, располагая присланными отцом деньгами, художник не зависел от нелегкого заработка учителя рисования и мог свободно путешествовать по Закавказью, обновляя свои впечатления, делая зарисовки и литературные записи.

Некоторые впечатления Верещагина от этой второй поездки на Кавказ нашли отражение не только в его многочисленных рисунках и этюдах, но и в трех литературных очерках, содержащих интересную географическую и в большей мере этнографическую информацию и объединенных под общим заголовком «Из путешествия по Закавказскому краю». С этих пор каждое значительное путешествие художника служило пищей и для его литературных трудов: очерков, заметок, газетных или журнальных статей и целых книг. В них Верещагин проявил себя как наблюдательный публицист и писатель, подметивший немало интересного в тех краях и странах, которые удалось посетить.

Около двух месяцев (очевидно, в мае — июле) художник провел в старинном городке Шуша и его окрестностях. В Нагорном Карабахе, население которого в основном состояло из армян и азербайджанцев, Верещагин с большим интересом наблюдал местные обычаи.

«Я подъехал к Шуше поздно вечером: сквозь темноту можно было видеть только темный силуэт городской стены, построенной на верху высокой, крутой горы, — так начинается Василий Васильевич свой первый кавказский очерк. — Шуша — областной город Шушинского уезда — прежде был резиденцией карабахских ханов. Это место довольно хорошо укрепленное, потому что с двух сторон защищено отвесной скалою, а с остальных — стеною с башнями весьма хорошей постройки. Подъем в гору очень труден, дурная, грубо вымощенная большими камнями дорога так крута, что пять лошадей с трудом тащили мою повозку. Еще не доезжая горы, я видел, что над городом появился сильный свет и слышал гул от какого-то крика; по мере того как я приближался, свет все более увеличивался и наконец обратился как бы в зарево большого пожара, а гул перешел в беспорядочный рев явно многих тысяч голосов».

Въехав в город, художник стал свидетелем яркого, невиданного им зрелища. При свете ночных огней и факелов многолюдная толпа загрозила городскую площадь. Мусульмане-шииты, вытянувшись в линию человек в сто, прыгали с громкими криками. Каждый левой рукой держал своего

соседа, а в правой — толстую палку, которой потрясал в воздухе во время прыжка. Ряженные в разное тряпье и в вывороченные шкуры мальчишки скакали и били в барабаны под общий крик и пляски. Муллы-распорядители расталкивали народ и бранились. К говору и шуму глазающей толпы примешивалось ржание лошадей. Все это освещалось нефтяными факелами...

Начав с красочного эмоционального описания праздника, Верещагин далее объяснял его сущность. Каждый год в продолжение девяти первых дней месяца мохаррем шииты-азербайджанцы (по тогдашней традиции их называли кавказскими татарами) справляют такие празднества в память страданий и мученической смерти имамов, почитаемых приверженцами шиитского направления ислама. Эти дни — дни скорби и траура. С рассвета до сумерек набожные люди постятся, не могут ни бриться, ни курить, ни мыться в бане, ни пускаться в путешествия. В мечетях читаются проповеди.

Верещагин был свидетелем разыгравшихся театрализованных представлений, мистерий или драм, содержанием которых служили те же страдания имамов. Публика остро переживала происходящее на сцене, многие даже рыдали и плакали, как дети.



*Религиозная процессия на празднике Мохаррем в Шуше. 1865 г.
Рисунок*

В последний день празднования, когда страсти были накалены до предела, начиналось шествие особых приверженцев культа — самоистязателей, как бы принимавших на себя муки самого почитаемого имама — Гусейна. Эти праздничные обряды, которые увидел Верещагин, отнюдь не были чисто местными, характерными только для Восточного Закавказья. Их можно наблюдать у шиитов Ирана и других стран мусульманского мира. Дальше мы читаем выразительное описание зрелища: «Протяжные крики „Гусейн! Гусейн!“ дали знать о приближении процессии, которая вскоре и показалась. Впереди тихо двигаются *режущиеся*: несколько сот человек идут в две шеренги, держась левою рукой один за другого; в правой у каждого по шашке, обращенной острием к лицу. Кожа на головах фанатиков иссечена этими шашками; кровь льется из ран буквально ручьями, так что лиц не видно под темно-красной корой запекшейся на солнце крови; только белки глаз да ряды белых зубов

выделяются на этих сплошных кровавых пятнах. Нельзя без боли смотреть на режущихся таким образом малолетних, идущих в общей шеренге в голове шествия. У каждого обвязана кругом шеи белая накрахмаленная простыня; накрахмалена она для того, чтобы не пропускала кровь на платье, а крови на простынях довольно: лучше сказать, они залиты ею сверху донизу.

В середине между рядами режущихся идут главные герои дня, ищущие чести уподобиться своими страданиями самому Гусейну, — полунагие фанатики, израненные воткнутыми в тело разными острыми предметами...»

Какое впечатляющее описание религиозного обряда! Оно позволяет зрительно представить зловещую картину массового самоистязания.

Верещагин подметил, что некоторые ловкие хитрецы и лицемеры только разыгрывают роль самоистязателей и подвешивают острые предметы так ловко и безболезненно, что они только кажутся входящими в тело. А искренне верующие, следовавшие обычаю, доводили себя до такого состояния, что падали без чувств, если их родственники не успевали вывести из рядов. Исступленная религиозность, сохранявшая здесь жестокие средневековые формы, вызвала осуждение художника.

Несколько позже Верещагин побывал в деревне Славянка, где познакомился с бытом русских переселенцев-духоборов, приверженцев одной из сект, людей веселых и приветливых. В двадцатые годы они были переселены из центральных губерний России в Таврию, а оттуда в Закавказье. В первое время они бедствовали на новом месте. Обстраиваться было трудно, так как леса вблизи не было, а подвозить древесину по горным тропам затруднительно. Но кое-как обстроились, обжились.

Эти сведения о закавказских духоборах мы узнаем из второго очерка Верещагина. Художник присутствовал на богослужении сектантов, весьма несложном.

«В воскресенье провели меня в избу, назначенную для собраний, — пишет он. — Очень чистая обыкновенная крестьянская горница, просторная, но низкая, с большой русской печью и увешанная красивыми полотенцами, битком набита народом. Мужчины — с одной стороны, жинки — с другой; постарше годами сидят на лавках, остальные стоят. Начинают поочередно читать молитвы; если кто ошибется, его тотчас же поправляют:

— Не так ты говоришь!

— Как не так, как же еще?...»

Верещагин подметил, что религиозные представления духоборов

очень неопределенны, расплывчаты. Никаких писаний они не имели и не признавали. Молитвы знали (особенно мужчины) неуверенно, не вникали в их смысл.



Духоборы на молитве. 1865 г. Рисунок

Верещагин со слов старых и молодых записал псалмы, распеваемые духоборами. Когда же художник просил растолковать смысл исполнявшихся песнопений, ему обычно давали неопределенный ответ: «Кто ж его знает» — или весьма невежественно и запутанно объясняли.

Не имея и не признавая ни книг, ни писаний, жители Славянки и сами не знали грамоты, и детей своих не учили, так как считали ее излишней для крестьянина.

Художник оставил описание духоборских жилищ: «Дома у духоборцев совершенно такие же, что и во всей южной России: снаружи резьба, полотенца, коньки со всадниками, петушки и т. п. украшения. Внутри дома чрезвычайно опрятно, стены чисто выбелены и иногда позавешаны чем бог послал: полотенцами, узорными бумажками, лубочными картинками и др. в этом роде».

В деревне Верещагин заметил много пчелиных ульев. Окружавшие

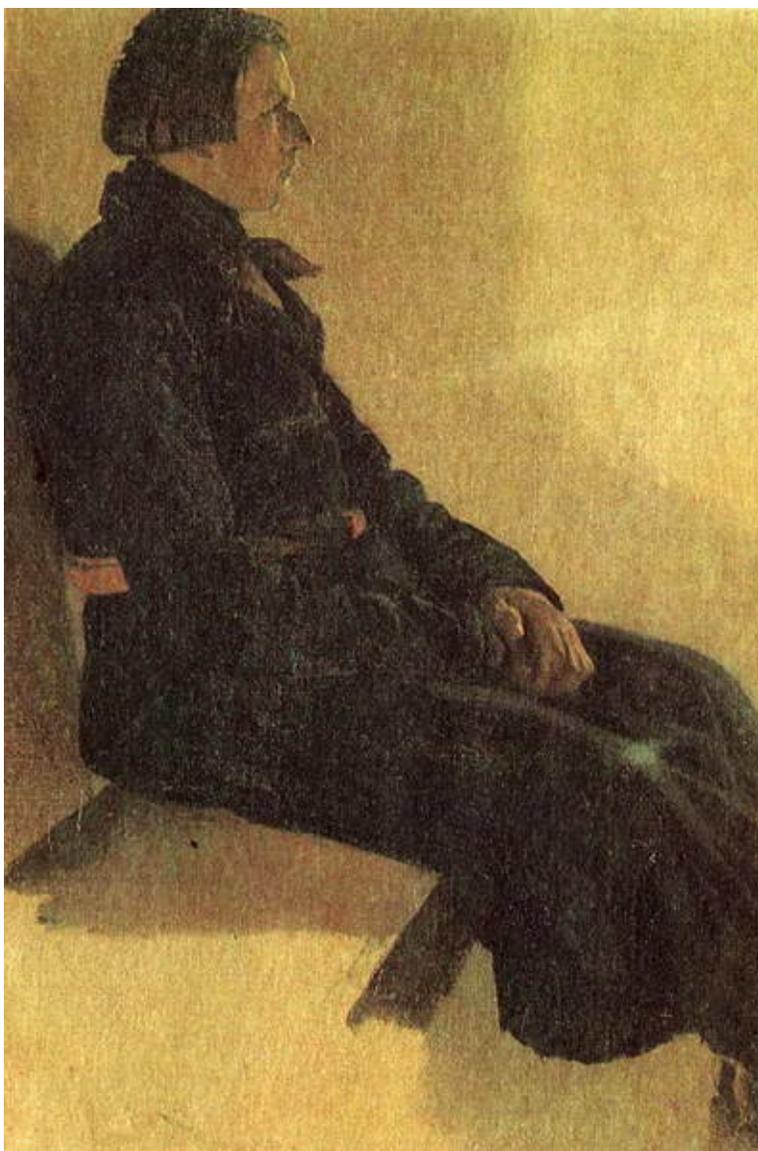
Славянку поля были засеяны рожью, пшеницей, гречихой, коноплей, льном, картофелем.

Невдалеке от Славянки находилось молоканское селение Новосаратовка, где Верещагин также побывал и познакомился с бытом и обычаями молокан — приверженцев другой религиозной секты. Как пишет художник в своем третьем кавказском очерке, молокан в Закавказье много. Живут они зажиточно, но не так согласно, как духоборы. Из-за взаимных раздоров целые партии молокан отделяются под предводительством своего наставника и начинают собираться в новом доме. Так секта дробится на разные общества и толки. Эти несогласия Верещагин объяснял личными домогательствами наставников и руководителей.

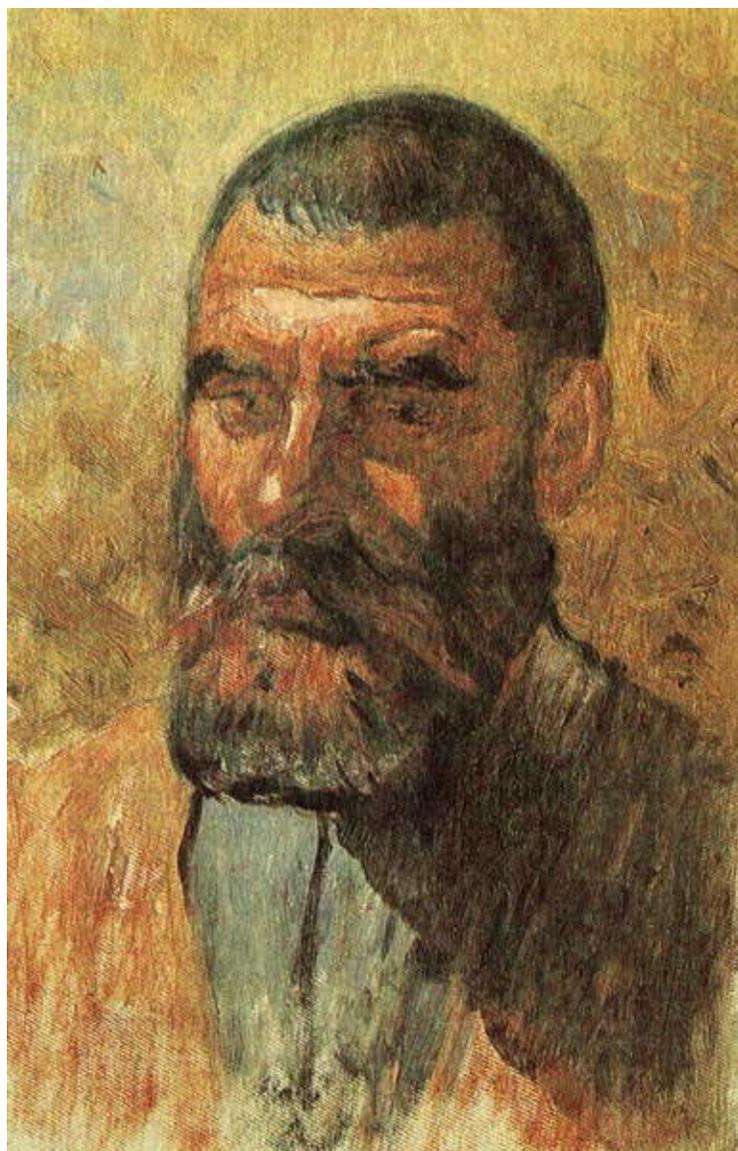
Художник побывал на молениях молокан. Пресвитер, толстый пожилой мужчина с обрюзгшей физиономией, сидел на почетном месте. Рядом с пресвитером — его помощники, верхушка сектантской общины. На скамьях, вокруг стола рассаживался народ попочтеннее, за ним — молодые парни, а женщины — позади. Женщину молокане считали чином пониже, чем мужчину. Пресвитер читал что-либо из Священного писания, давая свои, иногда нелепые и путанные толкования. После чтения начинались молитвенные песнопения.



Молоканка в красном сарафане. 1865 г.



Молодой молоканин. 1865 г.



Старик молоканин. 1865 г.

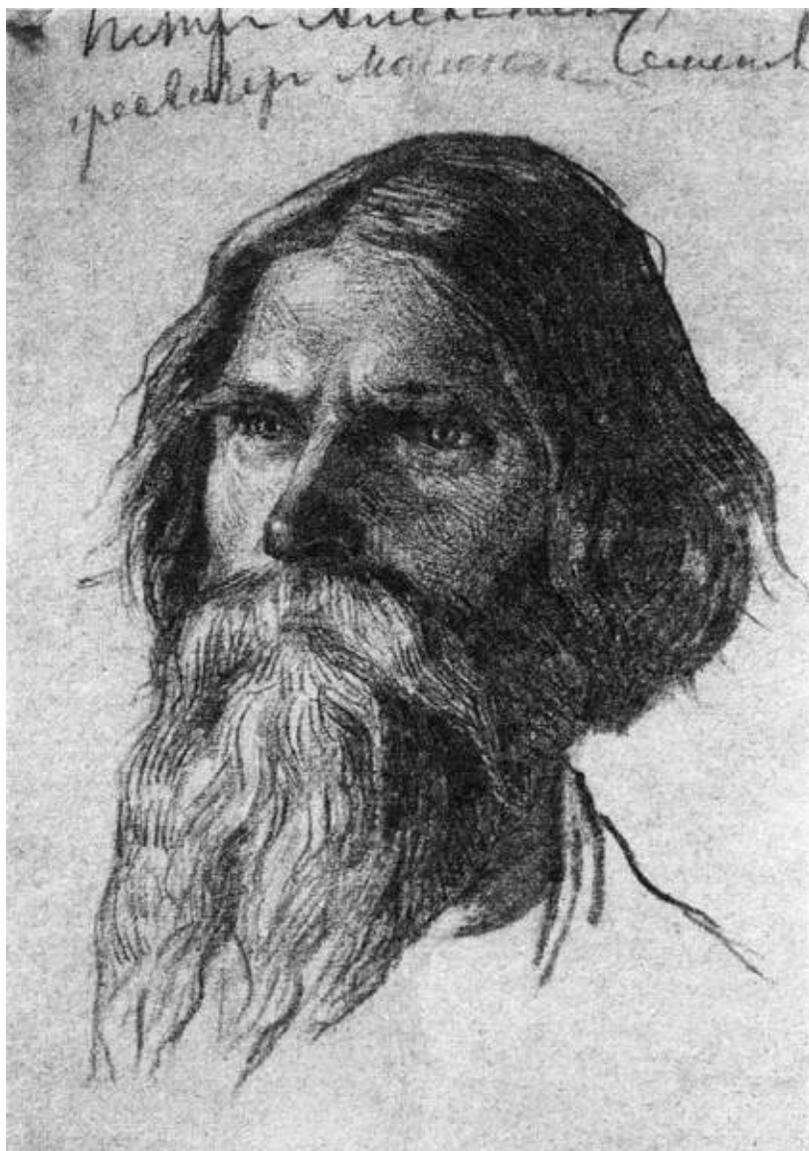
Обряды молоканского вероучения, как отмечал Верещагин, были очень просты. Они сами крестили детей, совершали свадебные венчания и отпевания. Многие из молокан промышляли торговлей, извозом.

Примечательно, что в нравственном отношении Верещагин поставил молокан ниже духоборов. У молокан, например, был запрет на табак и вино, но втихомолку они и попивали, и покуривали, даже сами выращивали махорку, так что в их запретах была изрядная доля лицемерия, неискренности. У духоборов же не было формальных запрещений, поэтому они потребляли табак и вино в открытую. Осудив лицемерие молокан, художник отдал предпочтение духоборам, людям более прямодушным и

искренним. Духоборы оказались и менее подозрительными, чем молокане, у которых появление Верещагина вызвало разноречивые толки: «Уж нет ли здесь тайных розысков, чтобы переселить нас всех на Амур?»

В кавказских очерках Верещагина отражены далеко не все его впечатления. Он побывал в Тифлисе, Нахичевани, Эривани, во многих других городах и селениях Грузии, Армении, Азербайджана. Посещал богатые дома местных именитых людей и видел убогие жилища бедняков, бродил по шумным восточным базарам и горным тропинкам. Впечатления от второй поездки на Кавказ воплотились в большую серию рисунков и этюдов, в том числе портретов представителей различных народов, населяющих край, а также жанровых сцен, городских и сельских пейзажей. Все они могли бы послужить подробным рассказом в иллюстрациях об этнографии Закавказья. Верещагинские работы этого времени отличаются более высоким уровнем мастерства, нежели выполненные в первую кавказскую поездку 1863 года. Это относится и к технике исполнения, композиционному решению, тщательности рисунка и психологической углубленности образов.

В качестве удачного примера портретных работ этого периода можно назвать портрет молоканского пресвитера Петра Алексева. Очевидно, набросок к нему был сделан во время посещения Новосаратовки. Портрет передает образ властного служителя культа, человека неглупого и лукавого, умеющего держать в узде свою паству. Проницательные глаза смотрят из-под насупленных бровей настороженно, недобро.



Молоканский пресвитер (П. А. Семенов). 1865 г. Рисунок

Посетив на непродолжительное время Петербург, Верещагин возвращается в Париж, где остается до летних каникул 1866 года. Жером и Вида, ознакомившись с его последней кавказской серией рисунков, отметили их мастерство и посоветовали художнику перейти от карандаша к краскам. Вновь упорная работа, работа с полной отдачей, споры с Жеромом...

В Париже Верещагин создал на основе предварительных этюдов два значительных рисунка: «Молокане на молитве» и «Религиозная процессия мусульман в Шуше». Наиболее интересна и значительна вторая работа со сложной, многоликой композицией. Она воспроизводит колорит восточного

города на фоне сурового горного пейзажа и толпу мусульман-шиитов в характерных одеяниях. На переднем плане шеренга самоистязателей в белых одеждах. Содержание рисунка перекликается с верещагинским очерком «Религиозное празднество мусульман-шиитов» и как бы служит непосредственной иллюстрацией к нему.

Летние каникулы Василий Васильевич решил провести у родителей под Череповцом. Верещагины к тому времени перебрались из Пертовки в Любец — имение, доставшееся в наследство от бездетного дяди художника, Алексея Васильевича.

Большое село Любец раскинулось на самом берегу полноводной Шексны. Нередко здесь раздавались гудки пароходов. Но паровой речной флот внедрялся медленно и пока еще не вытеснил людскую тягловую силу. Нередко слышалось заунывное пение бурлаков, тянувших бечевой грузеную баржу.

Встретили родные Верещагина как желанного гостя, потчевали домашними пирогами с шекснинской стерлядью, расспрашивали о Париже, делились семейными и деревенскими новостями. Слушая рассказы родителей, дворовых, присматриваясь, Верещагин улавливал сложную картину пореформенной сельской жизни. Крестьяне чувствовали себя обманутыми, обделенными реформой и наивно верили, что в уезде объявили ненастоящий, подложный манифест о реформе. А настоящий-то, который дал мужикам царь-освободитель, помещики-лихоимцы утаили. На первых порах крестьяне заставляли своих грамотеев писать челобитные послания на высочайшее имя да снаряжали ходоков в столицу. Но письма оставались без ответа, а ходоки не могли пробиться дальше мелкой канцелярской братии.

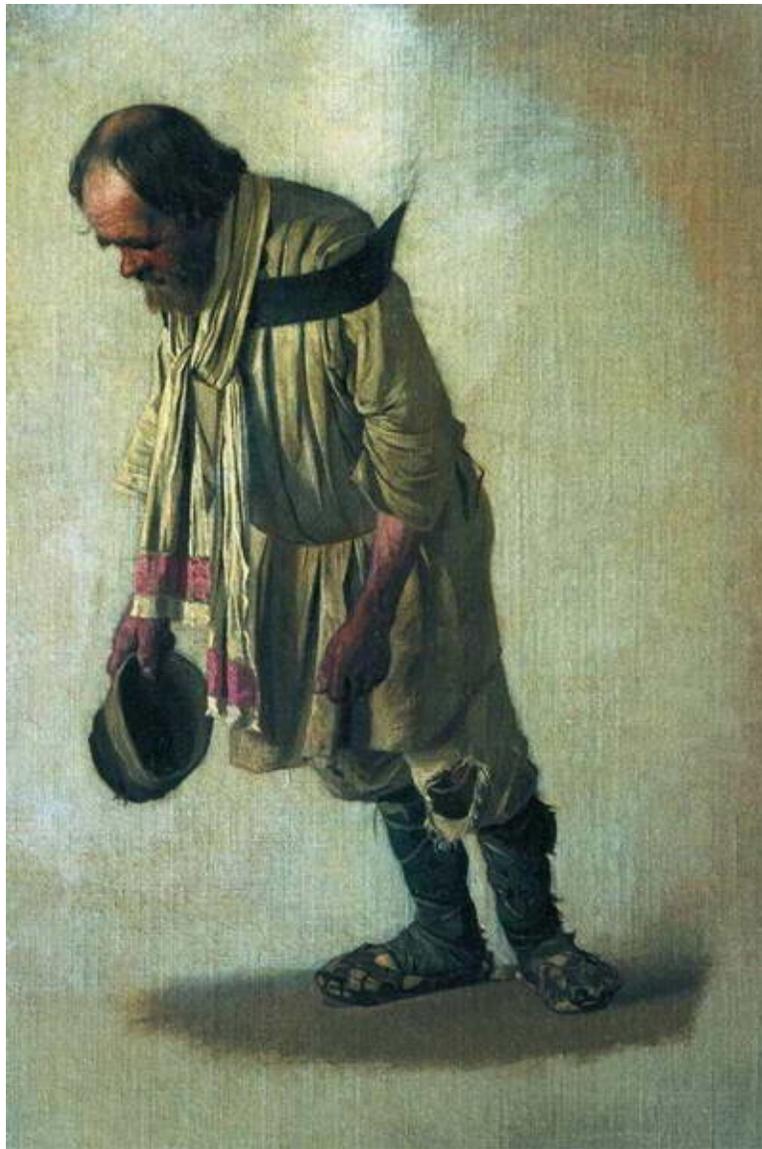
В пореформенной деревне заметно шло социальное расслоение. Обогащалась кулацкая верхушка, приобщавшаяся к торговле, бравшая подряды на рубку и сплав леса. Но более многочисленная прослойка крестьян бедствовала. Она не могла прокормиться со своего скудного надела, попадала в долговую кабалу к кулаку, промышлявшему и ростовщицеством, и в конце концов была вынуждена отдавать землю за долги тому же заимодавцу. Обезземеленные крестьяне отправлялись в поисках хлеба насущного в город, шли на лесозаготовки, в бурлацкие ватаги. Бурлачество было социальным дном.

Верещагин выходил на берег Шексны и видел, как нестройные шеренги изнуренных, усталых людей тянули лямки. Оборванные, босоногие, с всклокоченными волосами, с залитыми потом коричневыми от загара лицами, они натужно шагали по прибрежной тропе, переваливаясь с

боку на бок под монотонные выкрики. Художник был потрясен каторжным трудом бурлаков.

Впечатляющее зрелище породило у Верещагина желание написать большое полотно. От замысла перешел к делу, приступил к карандашным этюдным зарисовкам. Даже выбирал в бурлацких ватагах наиболее колоритных натурщиков и приглашал их к себе для позирования. Появление в любецком доме дремучего босняка с всклокоченной гривой волос, похожего на сказочного лешего, вызывало родительский ропот. «Малевал бы портреты благородных господ — еще куда ни шло», — ворчал отец. Но Верещагин не обращал внимания на отцовские стенания и невозмутимо брался за карандаш.







Этюды к картине «Бурлаки». 1866 г.

В. В. Стасов в написанной им биографии Верещагина приводит любопытный рассказ брата художника, Александра: «Натурщики у него были выбраны все характерные типы, злейшие пьяницы и забулдыги. Так как натурщику приходилось стоять в лямке, натянувши грудью веревку, привязанную к гвоздю на стене, то, бывало, иной старичонка, выпивши косушку перед такой тяжелой работой, преспокойно и задремлет. Во время этих занятий у них с братом происходили иной раз любопытные разговоры. „Что нового говорят в кабаке?“ — спрашивает В. В. „Да что нового, говорят, ты — фармазон, в бога не веруешь, родителей мало почитаешь; говорят, разве, дурак, не видишь, что ён под тебя подводит: кабы он тебя раз списал,

а то он тебя который раз пишет, то уж это, брат, не даром!“ — „Ну а ты что же им на это говоришь?“ — „Да что говорить-то, говорю: уж мне, господи, недолго на свете-то жить, — подделывайся под меня али нет, с меня взять нечего“».

Из этих рассуждений суеверного, темного бурлака мы получаем представление о том, что Верещагин пользовался в округе репутацией бунтаря, безбожника, вышедшего из повиновения родителей-помещиков.

Другие этюды бурлаков художник сделал на Верхней Волге, побывав в Тверской губернии у брата Николая. Все свои этюдные зарисовки Верещагин использовал в двух эскизах картины, исполненных карандашом, а потом и масляными красками. Возвратившись в Париж, он начал было писать картину «Бурлаки». Однако свой замысел художник так и не смог осуществить: приходилось постоянно отвлекаться, чтобы заработать на жизнь. С родителями к тому времени произошел серьезный разлад, если не ссора. Причины этого разлада носили глубокий и принципиальный характер. Наблюдая быт родительского «гнезда», мало изменившийся после отмены крепостного права, и страдания голодных крестьян, задавленных бесправием и нищетой, Верещагин не мог не высказывать свое критическое отношение к окружающей действительности. Она, эта горькая действительность, сильно повлияла на формирование демократических убеждений художника. Духовное отчуждение между сыном и его родителями-помещиками, убежденными приверженцами сложившейся социальной системы, людьми косными, консервативными, становилось все более и более явным. Последующая поездка в Туркестанский край, новые яркие впечатления, интенсивная работа над новыми полотнами и путевыми очерками и вовсе заставили Верещагина забросить «Бурлаков».

Несколько позже к этой же теме обратился И. Е. Репин, создав одно из своих самых замечательных произведений. Если сравнивать полотна двух великих мастеров, то пальму первенства все-таки придется отдать Илье Ефимовичу, решившему творческую задачу с большей социальной глубиной. Композиции работ обоих художников имеют существенные различия. У Репина лямку тянут десять бурлаков. У Верещагина барку тянет двести пятьдесят человек, за первой баркой идет вторая — опять двести пятьдесят человек, третья — вдали едва угадывается такая же ватага. Но дело не только и не столько в различиях количественных.

Репин, индивидуализировав образ каждого бурлака, смог более четко и выразительно создать их групповой портрет. Его бурлаки — это угнетенные люди, не смирившиеся со своей тяжелой участью и готовые к протесту, бунту. У Верещагина же многоликость композиции и мелкие

масштабы фигур привели к тому, что отдельные образы бурлаков как-то слились воедино и получился общий образ предельно изнуренных непосильным трудом людей, охваченных безысходной, скорбной тоской и лишенных даже надежды на будущее. Потрясает масштабность зрелища, возникает ощущение массовости этого социального явления: труд бурлаков — труд не одиночек, а огромных масс людей, выбитых из нормальной жизненной колеи, и он противоестествен. Тяжесть бурлацкой доли подчеркивается безмятежным пейзажем — предвечернее небо, широкая гладь реки, зеленый луг, — на фоне которого изображены шеренги людей в убогих рубищах.

1866/67 учебный год был последним годом пребывания Верещагина в Парижской Академии и учебы у Жерома и Вида. В этот завершающий год он, по-видимому, больше занимался самостоятельно. Давая оценку художественному образованию Верещагина, обратимся к справедливому, на наш взгляд, высказыванию А. К. Лебедева: «Неоднократно потом враги Верещагина называли его самоучкой, говорили, что он не получил профессионального образования. Эти измышления серьезно обижали художника. Он горячо и справедливо возмущался клеветой: за его спиной было двухлетнее обучение в рисовальной школе, три года он учился в Петербургской и три года в Парижской Академии художеств, являясь одним из самых прилежных учеников. Помимо классных занятий он неумолимо занимался и в праздники, и на каникулах, и в путешествиях, чем достиг особенно значительных результатов».

Глава IV

В Туркестане

Возвратившись летом 1867 года из Парижа в Петербург, Верещагин узнал, что назначенный туркестанским генерал-губернатором и командующим войсками Туркестанского военного округа генерал К. П. Кауфман подбирает к себе в свиту молодого способного художника. Честолюбивый генерал, на которого возлагалась миссия завершить присоединение Туркестана к России, возмечтал, чтобы подвиги его армии и особенно его собственной персоны были запечатлены на батальных полотнах. Маститые мастера живописи не очень-то торопились принять приглашение. Константин Петрович Кауфман, по образованию военный инженер, участник Крымской войны, был известен как человек крутого нрава и консервативных убеждений. К тому же поездка в Среднюю Азию была небезопасной.

Василий Васильевич узнал о представляющейся возможности поехать в Туркестан от старого друга Бейдемана. Он встретился с Кауфманом, показал ему свои кавказские рисунки. Художника не пугали опасности и утомительность долгой поездки. Восток привлекал его новизной впечатлений, возможностью быть живым свидетелем военных действий. Еще не сталкивавшийся с войной, ее отвратительной изнанкой, Верещагин в то время имел о ней самые смутные представления. Пожалуй, они не расходились с тем, что изображали на своих полотнах баталисты-академисты вроде Коцебу, — красивые парады с ровными шеренгами солдат, марширующих при развернутых знаменах под барабанную дробь.

Кауфман заинтересовался молодым художником и предложил ему собираться в дорогу. Верещагин зачислялся на службу к туркестанскому генерал-губернатору в чине прапорщика. Однако художник выговорил себе неременное условие — располагать правом ездить по Туркестанскому краю и носить гражданское платье. Он также настоял на том, что Кауфман не будет представлять его к очередным воинским чином. В этом проявился независимый характер Верещагина, его отвращение ко всякой чиновной иерархии.

Выехал Верещагин в августе 1867 года. К тому времени он уже стал неплохим рисовальщиком, но пока еще имел мало опыта в живописи. Его убеждения принимали отчетливо выраженный демократический и

гуманистический характер.

Дорога была длинной и утомительной — от Петербурга до Волги, через заволжские степи до Оренбурга и далее до Ташкента и Самарканда, так что впечатлений накопилось много. Впоследствии Верещагин описал их в своих путевых заметках и опубликовал сначала в одной из газет, а затем со своими иллюстрациями в майском номере журнала «Всемирный путешественник» за 1874 год. Вообще туркестанский период, очень важный и плодотворный в творчестве художника, можно довольно обстоятельно представить себе по литературным публикациям Василия Васильевича.

Заметки начинаются с описания Оренбурга, расположенного на рубеже двух материков: «С первых шагов вас поражает восточный характер города, лежащего, впрочем, на юго-востоке, на границе Европы и Азии. Сколько оригинальных фигур, какое разнообразие костюмов! Вот идет русский солдат выправленной походкой, вон пылкий и отважный уральский казак. Далее попадается бухарец с длинной бородою, человек степенный и важный, носящий чалму, длина которой равняется десяти или двенадцати метрам, если развернуть ее складки».

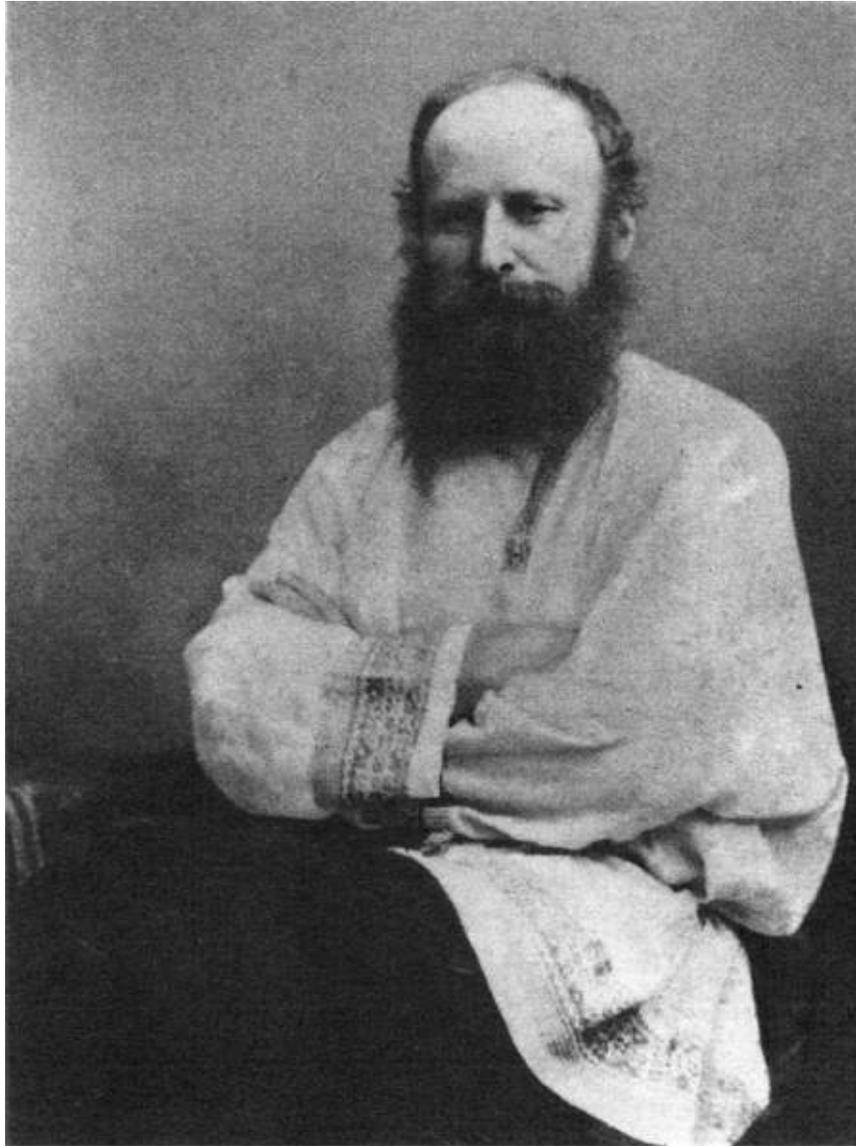
Побывал Верещагин на меновом дворе, который находился почти в четырех верстах от города. Туда съезжались со всех сторон на лошадях, на верблюдах, иногда с семьями. Приводили с собой быков, коров, овец, привозили войлок, шерсть, кожи, чтобы продать все это или выменять на домашнюю утварь, посуду и другие нужные в хозяйстве предметы.

Вот картинка пестрого восточного торжища: «Около полудня меновой двор наполняется толпой народа; давка бывает ужасная, шум оглушительный; покупатели и продавцы говорят все вместе; каждый старается перекричать соседа, как будто говорящие находятся в ста шагах друг от друга. Все двигаются, ходят взад и вперед, хлопают в ладоши, выкрикивают свою цену, которая всегда оказывается решительной и недопускающей уступки...» Сюда, на меновой двор, съезжались купцы разных национальностей: русские, узбеки из Бухары и Коканда, татары. Вот, скрестив ноги, сидит торговец возле своих товаров, сложенных в груды на земле. Казашки в высоких головных уборах из белого полотна продают кумыс. Художник, еще не имевший понятия об этом напитке, отведал его.

Посетив оренбургскую тюрьму, Верещагин заинтересовался выразительными лицами двух осужденных, татарина и башкира, и сделал их портретные зарисовки. В городе художник встретил посольство бухарского эмира. Его дипломатическая служба, казалось, символизировала феодальную отсталость эмирата. Вместо подорожных денег властитель

Бухары снабдил своего посла напутствием — «выпутывайся из этого, как сумеешь». Посольство оказалось бы в самом бедственном положении, если бы русские власти не назначили ему денежное содержание. Верещагин познакомился с послом, маленьким живым старичком, постоянно осыпавшим собеседника всякими неожиданными вопросами. При более близком знакомстве бухарец показался художнику корыстным и недалеким, но все же занятым человеком. Верещагин уговорил посла позировать и сделал его карандашный портрет.

Перед отъездом из Оренбурга художник решил купить тарантас, дерзнув доехать в нем до Ташкента, до которого было добрых две тысячи верст. Почти весь тарантас заняли вещи, необходимые для работы: бумага, складной стул, рисовальные принадлежности, так что пассажиру пришлось потесниться.



В. В. Верещагин. Фотография конца 70-х — начала 80-х годов XIX в.

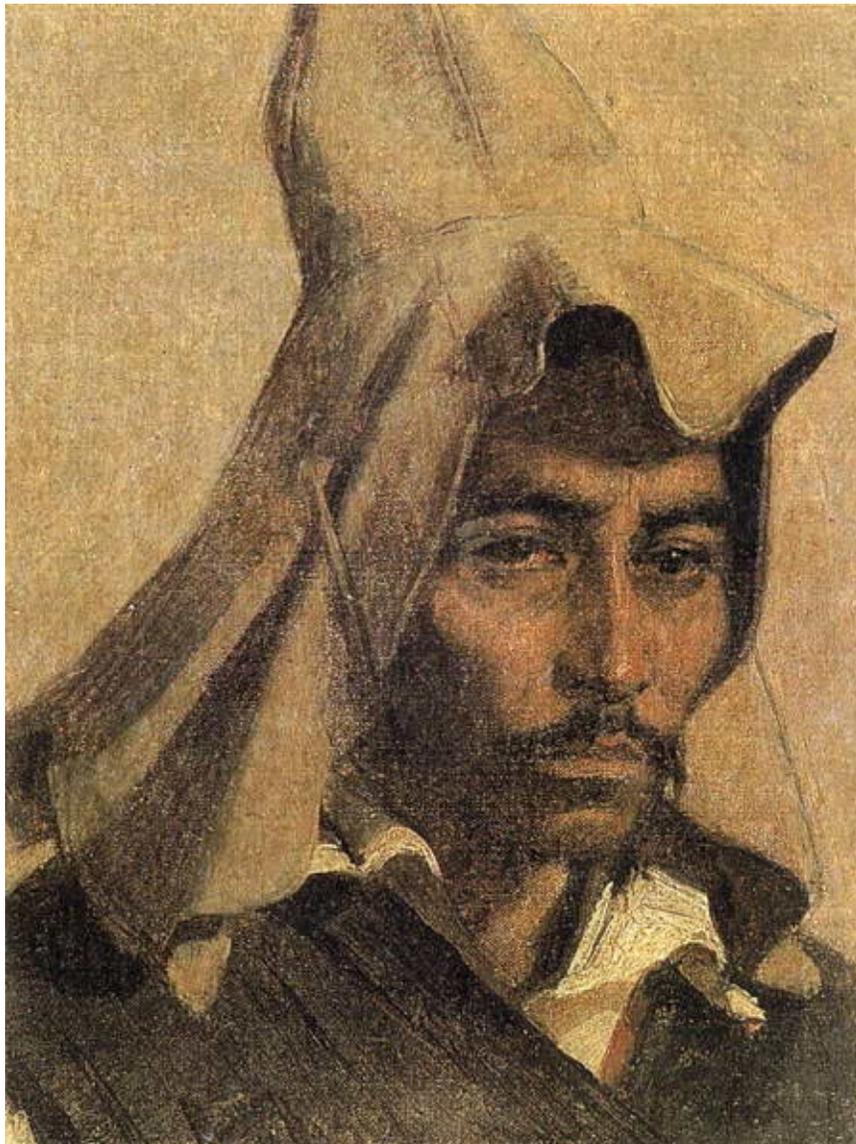
«Поездка из Оренбурга в Ташкент — сущее мученье! — восклицает Верещагин. — Дорога, впрочем, хороша (местами песчаная) и довольно ровная. Но беспокойствам, спорам и неприятностям нет конца. Со стационарными зрителями приходится спорить на каждой остановке, а с ямщиками — во все время пути; то лошадей нет, то нужно чинить постромки, хомут и вожжи, ничего не ладится, все идет скверно...»

На пути от Оренбурга до Орска казачки предлагали пуховые изделия. Встречные селения выглядели наполовину казачьими, наполовину татарскими. Степные кони, бывало, взвивались на дыбы, трясли головами, шарахались в сторону, рвали постромки. Ямщик, забыв, что везет тарантас,

немилосердно стегал коней, подпрыгивая на козлах.

Орск произвел на путешественника впечатление бедного городишки с ничтожной крепостью, теперь уже совершенно лишней в этих мирных краях. За Орском степи еще не приобрели того мертвого вида, как южнее.

Стоял сентябрь. Днем было еще относительно тепло, а ночью и под утро случались заморозки, поэтому ездок мерз и в бараньей меховой шубе, накинута на пальто. Окружающие степи были заселены казаками. Попадались стада верблюдов, нередко до ста голов. При звуке бубенчиков животные поворачивали в любопытстве головы и провожали тарантас серьезным взглядом. Когда удавалось подъехать к верблюдам слишком близко, они, задрвав хвосты, галопом разбегались во все стороны — зрелище было уморительное.



Казах в национальном головном уборе. 1867–1868 гг.

Миновали русские укрепленные пункты Карабутак, Уральск. Далее начинались голые сухие степи, вместо почтовых станций — палатки...

В Джалангаче Верещагин, недовольный местными лошадыми, велел запрячь верблюдов. Но пришлось горько раскаяться за эту выдумку. «Проклятые животные сломали мой экипаж, увлекая его на скат одного холма, и мне поневоле пришлось глотать пыль», — жаловался художник, вынужденный чинить тарантас и возвратиться к старому, испытанному средству — лошадям.

На правом берегу Сырдарьи, несколько выше ее впадения в Аральское море, находился форт Казала, нынешний город Казалинск. Отсюда отправлялись вверх по реке пароходы. Тащились они еле-еле, натываясь на мели и перекаты. Пароходство на этой реке находилось еще в самом зачаточном состоянии и могло наладиться, по мнению художника, только после осуществления дорогостоящих работ по углублению русла капризной и изменчивой реки.

Обстановка под Казалой была беспокойной. В окрестных степях бродили вооруженные отряды местного феодала Садыка, который намеревался напасть на форт. Комендант форта выслал на разведку семьдесят казаков, и им пришлось выдержать в степи трехдневную схватку с тысячной ордой. Ружейным огнем казаки смогли рассеять людей Садыка благодаря внезапности нападения, но они и сами понесли серьезные потери.

Перебравшись на левый берег Сырдарьи, Верещагин осмотрел там развалины старинного города Джанекента, остатки его укреплений. «Они состоят из земляных насыпей вышиною от четырех до четырех с половиной метров и были защищены рвами, которые теперь засыпаны, — писал Верещагин. — Внутри нет признаков жилища. На юго-западе в пяти или шести верстах от реки виднеется большая стена; на расстоянии одной версты показываются холмы, из коих одни поросли травой и кустарником, а другие выветрились и раскопаны. Там-то находится старинный Джанекент».

Верещагин очень сожалел, что местные жители разрушили старые постройки ради кирпича. Находясь в Джанекенте, художник с помощью двух казахов произвел раскопки. В результате этих импровизированных археологических поисков были обнаружены кости людей и животных, кувшины и обломки других керамических изделий, кусочки стекла и

украшений. Некоторые из них были покрыты голубой эмалью. Попался и какой-то обломок с рельефной надписью, сделанной арабскими буквами.

Во время пребывания в Джанекенте Василий Васильевич ночевал в ближайшем становище.

Его приютила в своей кибитке казахская семья. Отец семейства, смысленный человек лет сорока, постоянно носил широкий белый халат из верблюжьей шерсти. Возвращаясь в кибитку с заходом солнца, Верещагин заставлял всю семью в сборе вокруг очага, наполнявшего помещение дымом. В качестве топлива жгли кизяк и степные кустарники. Художник подметил, что казахская семья жила бедно, кибитка обветшала, мясо для ее обитателей было роскошью. Хозяин выдавал тринадцатилетнюю дочь замуж. Выкуп за нее был заплачен — несколько лошадей и баранов, но отец девушки потребовал еще одного верблюда. Уплата калыма за невесту бытовала у мусульманских народов.

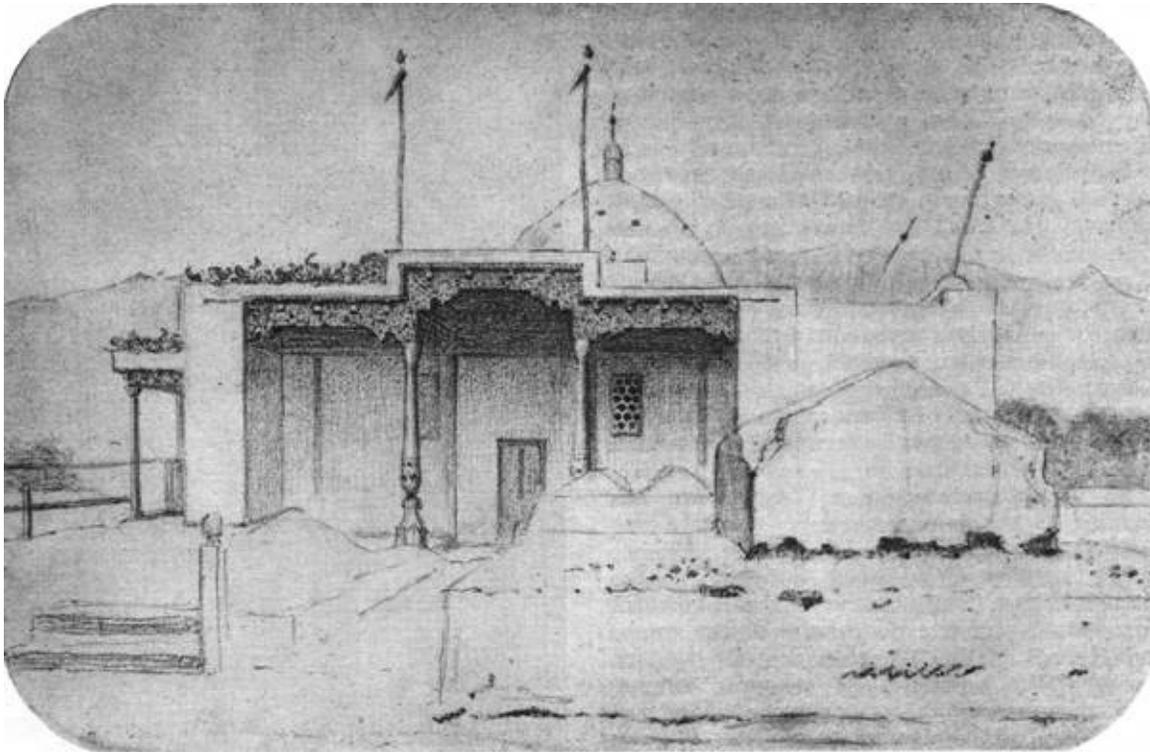


Казак в меховой шапке. 1867–1868 гг.

Верещагин, продолжая путь по долине Сырдарьи, в своих записках отмечал, что река образовала много островов, покрытых камышовыми зарослями. Здесь в те времена водились во множестве не только кабаны и волки, но и тигры. Миновали форт Перовский (ныне город Кызыл-Орда) с небольшим гарнизоном. Высота поверхности постепенно росла, и местность становилась более живописной. Степь чаще оживлялась деревьями, образующими кое-где целые рощи. Случалось, экипаж испугивал стаи фазанов.

Вот станция Яныкурган, защищенная полуразвалившейся крепостью. Далее на пути лежал город Туркестан с множеством садов. Над городом

возвышалась местная святыня — мечеть Газрет с сильно поврежденными куполами, покрытыми цветной эмалью. По улицам расхаживали женщины в темно-синих халатах, прикрывавших не только туловище, но и голову. Лица их были закрыты чалваном — густой черной сеткой из конских волос. Сидели или бродили нищие, выпрашивавшие милостыню. На оживленном, многолюдном базаре продавались всякие товары, местные и привезенные из России.



Мечеть в городе Туркестане. 1867 г. Рисунок

Еще один город, Чимкент, с садами и крепостью, возвышавшейся над городскими кварталами. Улицы его выходили на каналы, наполненные водой стекавших с гор потоков. Дома большей частью были без окон, только над дверьми имелись небольшие решетки, покрытые промасленной бумагой.

От Чимкента до Ташкента всего сто четырнадцать верст. Дорогу оживляли торговые караваны, которые шли в Ташкент, Коканд и Бухару. Вожатые-казахи покачивались на верблюдах, напевая грустные, монотонные песни.

Вот и Ташкент — столица Туркестанского края... При подъезде к городу начинались сады, виноградники, рощи фруктовых деревьев.

Верещагин обосновался в единственной гостинице, выходящей на центральную площадь города. Посреди ее стояла недавно возведенная русская церковь. Сюда же выходили дома губернатора Сырдарьинской области и других высших чиновников края. Нанеся визит губернатору, художник стал знакомиться с городом.

В записках Верещагина мы находим подробное описание Ташкента. Большинство зданий в городе были глинобитные. В условиях сухого климата они прочны и долговечны, однако подвержены разрушениям во время частых землетрясений. Лишь отдельные здания — мечети, базары, караван-сарай — были сооружены из кирпича.

Художник подметил, что дома богатых людей, обычно двухэтажные, заметно отличались от жилищ бедняков. «Эти последние имеют вид настоящих темных и грязных конур с нишами в стенах, войлоком и циновками на полу и глиняным очагом в углу или посередине комнаты, — писал Верещагин, — Тут нет ни стола, ни кровати. Летом еще можно жить в этих лачугах, но зимою семейству приходится переносить тяжелые испытания: сквозь крышу протекает дождь, через гнилые доски идет ветер, холод проникает со всех сторон, а топливо очень дорого в центральной Азии».

Дома людей, живущих в достатке, были устроены гораздо лучше. Во двор выходила широкая крытая галерея, поддерживаемая красивыми колоннами. Комнаты были уютно обставлены, пол покрыт войлоком или ковром. Зимой обитатели такого дома обогревались с помощью жаровни с углями.

Художник отметил большое влияние ислама на повседневную жизнь. Ислам был официальной идеологией мусульманского общества. Духовенство держало в своих руках всю систему образования, сводившуюся в основном к схоластическому заучиванию религиозных догматов и дававшую самые убогие крохи светских знаний. Муллы подавляли всякое стремление к свободомыслию и к научным знаниям.

Школы обычно находились вблизи больших мечетей. Такая школа представляла собой большую комнату, набитую мальчуганами. Сидя на корточках или на коленях, ученики повторяли за учителем фразы, которые они должны были заучить. Учитель, вооруженный длинным прутом, подхлестывал ленивых. В Ташкенте было семь высших мусульманских школ-медресе, но все они испытывали недостаток в учениках. Верещагину редко случалось видеть более десятка молодых людей в одной такой школе.

О мусульманских священнослужителях Верещагин писал: «Самые ученые муллы обладают весьма ограниченными познаниями; наука их

чисто условная и состоит из чтения и объяснения Корана и комментариев, написанных на эту священную книгу многими мусульманскими святыми. Чем более мулла знает наизусть из Корана, чем больше он читал и запомнил комментариев, тем его считают учнее. Это чисто дело терпения и памяти, наука, переходящая от отца к сыну через беспрепятственное повторение одного и того же. Окончив один комментарий, принимаются за другой, продолжая таким образом без конца. Что же касается до действительного образования, говоря даже о самом элементарном, его не существует ни для ученых, ни для воспитанников...» Таким образом, даже самые ученые муллы, по наблюдениям художника, — это ограниченные схоласты и начетчики, не обладающие элементарными знаниями.



Казашка. 1867–1868 гг.

Далее Верещагин уделяет внимание описанию пестрого этнического состава населения города. Он упоминает сартов, таджиков, узбеков, казахов, курамов, туркмен, ногайцев, кашгарцев, афганцев, персов, арабов, евреев и русских.

Представители этих народов привлекали пытливого художника своеобразием национальных черт, облика, характера, быта, культуры. За время своих поездок по Средней Азии Верещагин создал много образов представителей разных народов, стремясь передать характерные национальные черты каждого, проникнуть в его духовный мир.

В Средней Азии, как это мог наблюдать художник, сохранялся феодальный уклад с элементами рабовладения и многими средневековыми обычаями, вызванными к жизни этикой ислама. Здесь на каждом шагу можно было встретить нищенствующих монахов — дуванов, или дервишей, предпочитавших попрошайничество и бродяжничество производительному труду. Дуваны, объединенные в свой орден с целой иерархией, носили красную шапку, обшитую бараньим мехом, и широкий пояс — своего рода знаки отличия. Мусульманин считал своим благочестивым долгом подать дувану милостыню. Верещагин, побывав в гостях у одного старосты нищих, заметил, что он жил в большем достатке, чем его подчиненные.

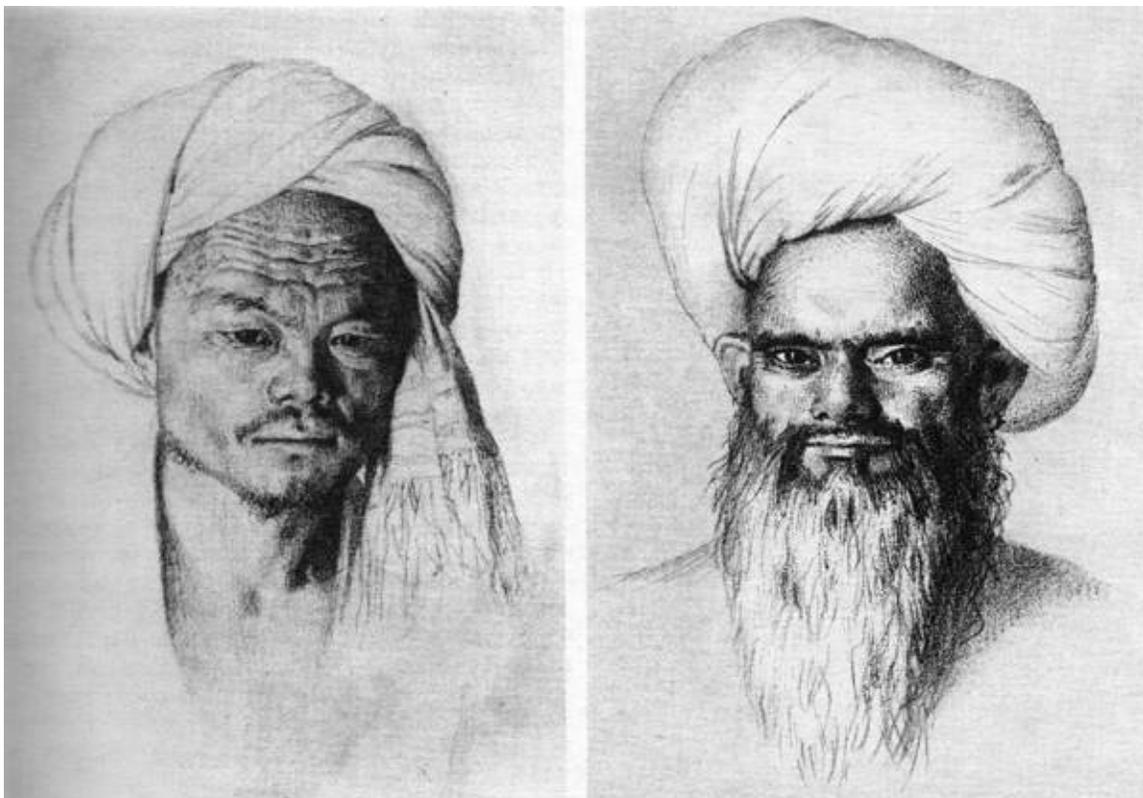
Почти все дуваны, по наблюдениям Верещагина, были отъявленными курильщиками опиума. Это зло было широко распространено у народов Средней Азии. Художник видел заядлых потребителей наркотиков, заходивших в опиумокурильни. Они выглядели изможденными и походили на живые скелеты, обтянутые кожей. Он увидел также, что владельцы этих злачных заведений, отравляя несчастных, наживались.



Постоялый двор близ Ташкента. 1867 г. Рисунок

Здесь, в Ташкенте, скрещивались важные торговые пути и велась широкая оптовая и розничная торговля всевозможными местными и привозными товарами. «В торговом отношении Ташкент не имеет соперницы в стране, — писал Верещагин. — В нем сходятся главные торговые дороги центральной Азии и тут же проходят караваны, идущие из Бухары и Коканда в Россию и обратно».

До прихода русских Ташкент был и центром работорговли, неизбежно связанной с феодальным и феодально-кочевым укладом жизни народов Туркестанского края. К приезду художника в Среднюю Азию рабовладение было еще широко распространено в Бухарском, Хивинском и Кокандском ханствах. Не сразу его искоренили и в других районах. Рабами становились, как правило, военнопленные, захваченные во время частых междоусобных войн. Кроме того, рабов поставляли работорговцы, которые нанимали специальные шайки разбойников, охотившихся за мирными жителями. Практиковалось также и долговое рабство. Русские власти запретили рабовладение.



Узбеки. 1867 г. Рисунки

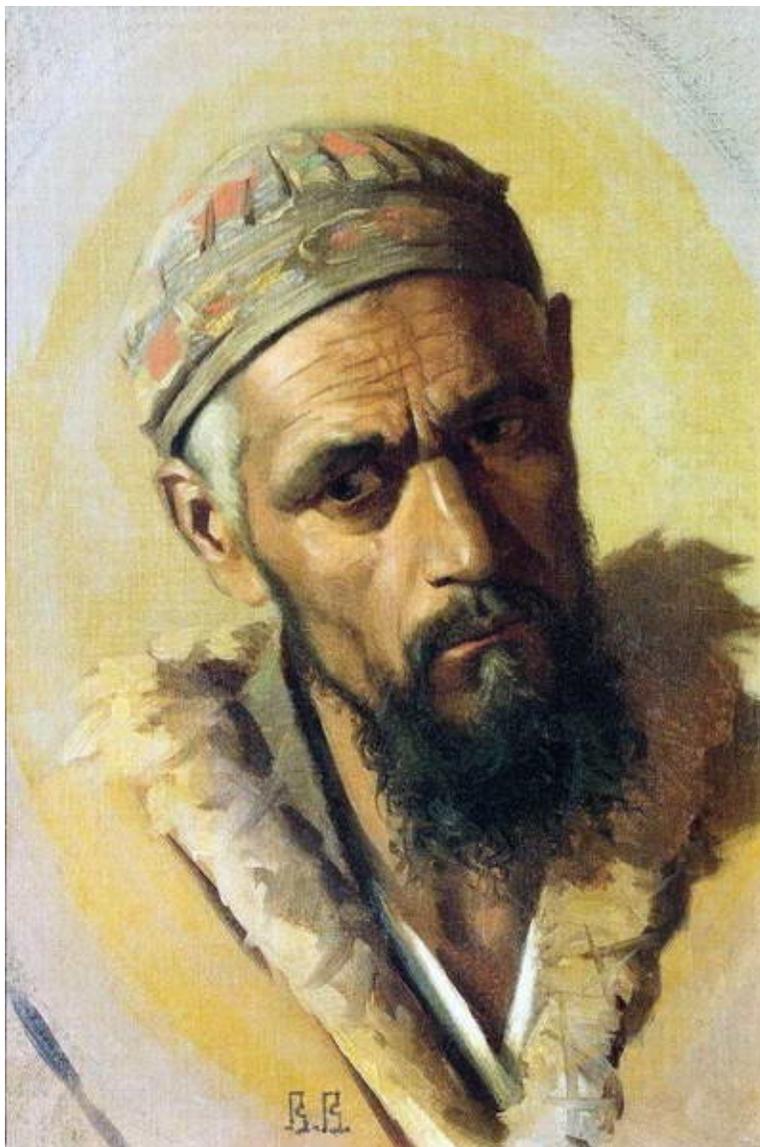
Туркестанский край до прихода русских был раздроблен между тремя ханствами и территориями независимых племен во главе с феодализовавшимися вождями. Все они по методу правления представляли собой средневековые деспотии и постоянно враждовали друг с другом. От жестокого угнетения со стороны феодалов и частых междоусобиц страдало трудовое население, особенно крестьяне. Общий уровень производительных сил оставался низким.

Верещагин видел, что царизм в Средней Азии преследовал свои колонизаторские цели. Он стремился опередить здесь англичан, которые рвались в Туркестанский край из Индии через Афганистан и Иран. Помещики и капиталисты России хотели путем присоединения Туркестанского края к России расширить рынок сбыта своей продукции. Российских предпринимателей привлекали природные богатства Средней Азии, прежде всего туркестанский хлопок.

Однако художник не мог не осознавать, что при всем захватническом, колониалистском характере политики царизма вхождение Туркестанского края в состав многонационального Российского государства несло народам Средней Азии избавление от феодальной раздробленности, междоусобных

войн, рабства, приобщение к более прогрессивному способу производства, передовой русской культуре, демократическому и революционному движению народов России.

Уже в Ташкенте Верещагин, столкнувшись с поразительным богатством одних и вопиющей бедностью других, с отголосками рабовладения, обратил внимание на приниженное положение женщины. Оно, по мнению художника, в Туркестане было еще более жалким, чем в Турции и Иране. Здесь женщина продолжала оставаться на положении затворницы, пленницы. Проданная мужчине еще в колыбели, увезенная этим человеком из родительского дома не развитой ни физически, ни духовно, она никогда не жила настоящей полнокровной жизнью, а к приходу зрелости становилась глубокой старухой, изнуренной и обессиленной тяжелой работой вьючного животного. Эти наблюдения вызвали в душе Верещагина глубокое сочувствие к женщине Туркестанского края.



Люли — цыган. 1867–1868 гг.

В конце марта 1868 года художник в сопровождении переводчика, слуги (оба из татар) и казака выехал по поручению генерал-губернатора для этнографического исследования в пределах Сырдарьинской и Семиреченской областей. Власти Туркестанского края создали ему благоприятные условия для работы, снабдив сопроводительными письмами к местным должностным лицам. Верещагин выступал как бы в роли официального представителя генерал-губернатора, и это гарантировало ему всяческое содействие на местах.

Из Ташкента Верещагин прежде всего отправился в Ходжент. Вся группа была вооружена ружьями и револьверами — для безопасности. На

полпути к Ходженту, в селении Ногайкурган, путники решили заночевать. Жители селения отмечали мусульманский праздник байрам, поэтому было шумно, отовсюду доносились пьяные крики. Верещагин удалился от шума и расположился на ночлег под сенью дерева с гнездами аистов. Вскоре он заснул. Разбудил его какой-то подземный гул. Верещагин поспешил встать и ощутил, как у него под ногами колебалась земля. Так ему пришлось пережить землетрясение.

На следующий день путники встретили несколько зимних казахских жилищ. Постройки были возведены из тростника, обмазанного глиной, и обнесены земляной стеной высотой два метра. Художник зашел в один из дворов, намереваясь сделать рисунок. Узнав о прибытии русских, туда не замедлили сбежаться все обитатели становища, чтобы поближе познакомиться. «Все шло благополучно, пока мы болтали и пили чай, — вспоминал художник. — Но хозяева мои переменили тон, лишь только я принялся за карандаш.

— Что ты делаешь? Зачем ты пишешь? Оставь все это. Ты пишешь мой дом. Остановись, я не хочу!

Мое бесконечное терпение, чашка за чашкою и несколько подарков преодолели наконец упрямство этих детей природы. Самые доверчивые сделались даже любезными, и лица их просияли от удивления и радости, когда они узнали набросанные мною эскизы людей и предметов». Однако один из казахов, когда Верещагин покидал селение, спросил — а не случится ли какого-нибудь несчастья от того, что художник нарисовал его.

В дальнейшем, когда Верещагин брался за карандаш и бумагу, он всякий раз сталкивался с недоверием и даже страхом местных жителей, пытавшихся помешать ему и под любым предлогом уклониться от позирования, — сказывались религиозные запреты. Приходилось затрачивать немало усилий, чтобы преодолеть это недоверие и начать рисовать с натуры. Но доброжелательность художника и небольшие подарки обычно делали свое дело.



Улица среднеазиатского города. Конец 60-х годов XIX в.

Далее маленький караван двигался берегом Чирчика, с обеих сторон стиснутого скалами. Обитавшие здесь казахи встречали путников недоверчиво. Верещагин одаривал казахов чаем и старался установить с ними хорошие отношения. Когда это удавалось, художник безбоязненно мог наблюдать быт местных жителей, посещать их палатки.

Миновали место, где когда-то находился древний Ташкент. Теперь от него остались лишь разбросанные по земле кирпичи. Встречный старик рассказал, что в давние времена здесь был большой цветущий город, но его разорили завоеватели.

Когда проезжали через большой аул, населенный курмасами — так называли казахов, смешавшихся с сартами, — обратили внимание на то, что жители селения вели себя настороженно и недоверчиво, а некоторые даже разбежались по домам. С большим трудом здесь удалось раздобыть молока и кое-какой еды.

В Новом Чиназе стоял русский гарнизон. Комендант снабдил Верещагина небольшим конвоем из четырех вооруженных казаков. Хотя и не ахти какая надежная, но все же защита от всяких случайностей. Путешествие было небезопасным. Местные жители встречали русского,

как мог заметить художник, не всегда дружелюбно. Но Верещагин был против того, чтобы ехать с большой вооруженной свитой и пугать мирное население. Не запугиванием, а добрым словом скорее можно было расположить людей и заслужить у них доверие. Но потом художник все же согласился с настойчивым предложением начальника гарнизона из-за того, что среди конвойных оказался офицер, родом казах, который мог быть весьма полезным в путешествии.

В сартском селении Ходжадженте караван встретил местный староста, принявший Верещагина за важное лицо, присланное для разбора каких-нибудь нечистых дел. Когда же староста убедился в своей ошибке, художник явно пал в его глазах. Что можно подумать о человеке, который путешествует только ради желания удовлетворить свое любопытство, а не ради хотя бы торговой выгоды?



Узбек-старшина (аксакал). 1868 г. Рисунок

От местных жителей Верещагин узнал, что в этой местности из болезней более всего была распространена желтая лихорадка, от которой редко удавалось вылечиться. Страдал от лихорадки и сын хозяина дома, где путники встали на постой. У Верещагина, в его маленькой походной аптечке, нашлось необходимое лекарство, и он оказал помощь юноше. Его болезнь продолжалась уже четыре месяца и не поддавалась никаким местным врачевателям. И вдруг на следующий же день больной почувствовал себя лучше, а еще через день совсем выздоровел. Новость о том, что появился могущественный русский исцелитель, способный победить любую болезнь, мигом разнеслась по селению. И вот к художнику

со всех сторон стали стекаться люди за советом и лекарством. На рассвете следующего дня у дверей его дома собралась целая толпа хворых и страждущих, с ревматизмом, врожденной хромотой, страшными гноящимися язвами и еще какими-то неведомыми болезнями. Некоторых больных притащили на носилках.

Обладая кое-какими элементарными медицинскими познаниями, Верещагин в одних случаях пытался помочь, в других, когда понимал, что все его усилия будут напрасны, давал безвредное лекарство, от которого состояние больного по крайней мере не могло бы ухудшиться. Так в течение нескольких дней помимо своей воли художник занимался врачеванием. Он подметил, что у многих жителей селения были следы перенесенной оспы.

Наблюдая жизнь Ходжадженда, Верещагин заинтересовался системой общественного устройства. Местное управление носило патриархальный характер и осуществлялось светским лицом — аксакалом и духовным судьей — кази. Власть их обычно передавалась по наследству и была обременительной для населения. Как считал Верещагин, весьма немногие из таких должностных лиц были настолько честными, что отказывались от подношений и готовы были судить беспристрастно.

Местные жители и здесь приходили в смятение, когда художник пытался делать зарисовки. В селении распространился слух, что всех парней, которых русский изобразит на листе бумаги, заберут на военную службу. А когда он рисовал хижину, кто-то пустил слух, что русский господин делает перепись без жалости к бедному народу. «Мне случалось видеть людей, до того боявшихся быть *написанными* в моем альбоме, что они поспешно и даже бегом проходили мимо того места, где я рисовал, — вспоминал Верещагин. — Передо мною со всех ног убегали мальчишки, путаясь в своих халатах и крича, что они не хотят быть на тетради». Если ходжаджендцам не грозило быть запечатленными в альбоме художника, они неизменно были любезны с русским, всякий раз приветствуя его словами «аман» или «салам алейкум», пожимали ему руку и дружески хлопали по плечу.



Улица в деревне Ходжадженд. 1868 г. Рисунок

Нелегко было переправиться через бурную реку Ангрен. Средством переправы служил сала — небольшой паром, сделанный из связок тростника, весьма ненадежно соединенных друг с другом. Верещагин распорядился добавить еще тростнику, скрепить его всеми веревками, какие оказались в его распоряжении, после чего плот стал прочнее. Часть багажа переправили на сала, а часть — на лошадях вброд.

Караван остановился в большом селении Бука, вблизи Ходжента. Обстановка здесь была напряженной. На базаре открыто говорили о том, что эмир бухарский находится в Самарканде и готовится к возобновлению военных действий.

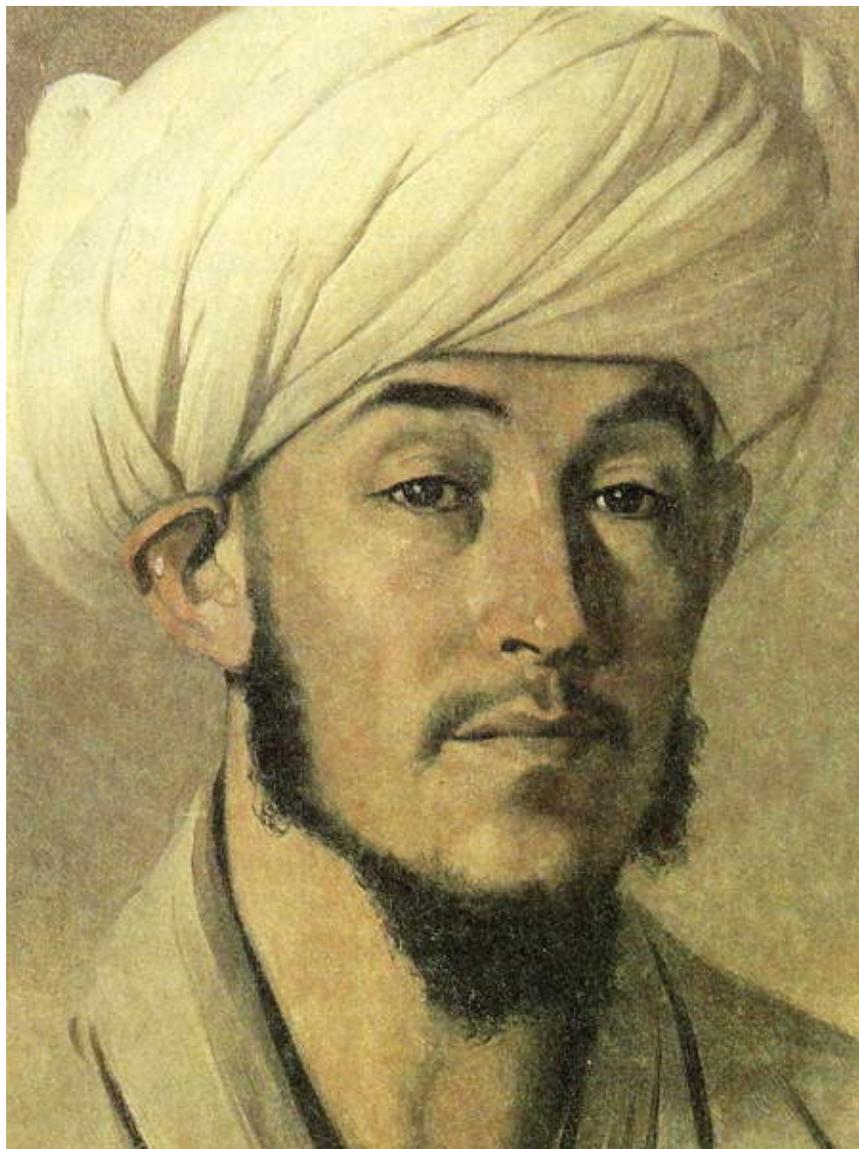
Верещагин провел некоторое время в Буке, занимался этнографическими наблюдениями, записывал путевые впечатления, рисовал, даже собирал коллекцию скорпионов для известного ученого-зоолога Н. А. Северцова, с которым познакомился, вероятно, в Ташкенте. Николай Александрович нравился художнику своей одержимостью, преданностью науке, даже некоторыми чудачествами. Как-то, увлекшись в окрестностях крепости Туркестана своими наблюдениями, он оказался вовлеченным в схватку с шайкой разбойников, был тяжело ранен, попал в плен и был освобожден только через месяц, когда все считали его погибшим. Верещагин и Северцов стали близкими друзьями.

Однажды прискакал нарочный с письмом, которым художник извещался, что войска Туркестанского военного округа приготовились к походу против эмирата, что передовой отряд выступил в путь. Это была война!

«Война! и так близко от меня! в самой центральной Азии! — писал Верещагин в своих заметках. — Мне захотелось поближе посмотреть на тревогу сражений, и я немедленно покинул деревню, где рассчитывал прожить гораздо дольше».

Прощаясь с хозяевами, художник одарил их подарками. Слух о войне уже достиг селения. На улице русских встречали враждебными взглядами, знакомые старались не узнавать художника, не отвечали на его приветствия. Какие-то скрытые силы сеяли у мусульман недоверие к «кафиру», иноплеменнику и иноверцу, и разжигали вражду на религиозной почве.

Верещагин отправился вслед за русскими войсками. На первых порах его сопровождали два попутчика из местной знати. Ехал он мимо развалин старинной крепости Каштегермен, через Ходжент, Ура-Тюбе, Заамин. Комендант Заамина, как сообщает Верещагин, наотрез отказался пропустить его дальше. «Мне положительно запрещено, — сказал он, — пропускать кого бы то ни было без надежного конвоя. Между тем в моем распоряжении находится лишь тридцать казаков, и вы, добрейший соотечественник, конечно, не захотите отнять их у меня. Тогда мне пришлось бы одному защищать крепость». Доводы были убедительными, и Верещагин не мог настаивать. В пути можно было наткнуться на конный отряд бухарцев. Местные жители не раз сообщали о разбойничьих шайках, орудовавших в окрестностях. К тому же было неясно, в чьих руках находится Самарканд.



Портрет мужчины в белой чалме. 1867 г.

Во время вынужденной остановки в Заамине Верещагин стал свидетелем драматической сцены, которая, по его словам, показала в течение нескольких минут все плачевное положение женщины в Средней Азии. Прогуливаясь по окрестностям, художник увидел, как бежит, задыхаясь, какая-то женщина, преследуемая узбеками на лошадях. Всадники догнали ее и осыпали бранью. Оказалось, что женщина бежала из дома от ненавистного супруга и теперь, по местным обычаям, ее ждала жестокая расправа. Собралась толпа зевак. Один из мужчин слез с лошади, схватил женщину, накинул на шею несчастной аркан и привязал ее к седлу. Когда крики женщины перешли в вой, ей завязали рот, и толпа со смехом

заплодировала.

«Я не мог более выдержать, — писал Верещагин, — и подвинулся при общих криках „Урус, урус!“...

— Когда же будет этому конец? Зачем вы мучаете эту женщину, негодяи?

— Разве ты не знаешь, что это жена нашего друга и что она бежала из дому?

— Если она убежала, то, вероятно, имела на то свои причины. А кто вам дал право судить и наказывать ее?

— Как? Да разве наш друг не заплатил за нее триста коканов? (Кокан — местная монета, равняется приблизительно пятнадцати копейкам)...

Купленная за деньги своим мужем женщина становилась его собственностью, подобно вещи. Верещагин, возмущенный этими нравами, вступился за нее и заставил освободить. Женщина в порыве благодарности бросилась освободителю в ноги, произнося бессвязные слова; затем она пошла в крепость просить защиты у русских властей. «Не знаю, чем кончилось это дело. Вероятно, жена была принуждена возвратиться к ненавистному очагу супруга. Разве он не заплатил за нее монетою законные триста коканов?» — с грустью пишет Верещагин.

Через некоторое время художник смог продолжить путь, присоединившись к «пороховому конвою». Выведенный из терпения медленным передвижением отряда, Верещагин покинул остановившуюся для отдыха колонну и, взяв с собой из отряда двух казаков, устремился вперед, к Джизаку. После Джизака у Верещагина уже не было конвоя, и он продолжал путь на свой страх и риск.

Миновали знаменитые Тамерлановы ворота — ущелье между двумя громадными скалами с извилистым потоком. На одной из скал была высечена надпись, указывавшая на то, что здесь между узбеками и кипчаками произошло кровопролитное сражение и вода потока обогрилась кровью.

В селении Яныкурбан Верещагин рассчитывал застать русский отряд, но он только что выступил по дороге на Самарканд. Местный комендант удержал художника, пытавшегося отправиться вдогонку отряду. Невдалеке шли бои, и пускаться в путь без сильной охраны было рискованно. В ближайшие дни собирался довольно значительный отряд из русских офицеров, возвращавшихся в свои батальоны, купца Хлудова со свитой и еще группы пехотинцев, на которых расщедрился комендант, — всего человек шестьдесят. Верещагин присоединился к отряду и вместе с ним двинулся дальше.

Вскоре отряд вступил в густонаселенную с пышной растительностью местность, изрезанную оросительными каналами. Это была долина Зеравшана. В одной из деревень узнали новость — битва за Самарканд была недолгой, войска эмира потерпели поражение и отступили, русские овладели городом. Солдаты конвоя, сопровождавшего Верещагина, после продолжительного марша были крайне утомлены, но, отбросив усталость, лихо запели.

На подступах к Самарканду попадались трупы убитых бухарцев и лошадей — следы недавнего сражения. Бухарские солдаты все были голые; они, как заметил художник, были раздеты и ограблены после боя своими же собратьями-мародерами. «Я никогда не видел поле боя, и сердце мое облилось кровью», — писал Верещагин о гнетущем зрелище.

За ближним холмом появился Самарканд, древний культурный центр Средней Азии, столица могущественных царств и династий. Вот первые впечатления художника: «Самарканд был тут, у моих ног, потопленный в зелени! Над этими садами и домами возвышались громадные древние мечети. И я, приехав так издалека, готовился вступить в город, некогда столь великолепный, бывший столицей Тимура Хромого!»

Верещагин сожалел, что не смог участвовать во взятии города. Армия эмира, в пять-шесть раз превосходившая по численности русских, но вооруженная устаревшим оружием и отличавшаяся низким уровнем боеспособности и дисциплины, не выдержала натиска противника и отступила. Бухарская артиллерия была брошена на поле боя. «Это столкновение, окончившееся так быстро и так счастливо, происходило в небольшом расстоянии от Самарканда, — писал художник. — Жители города, видя, что единоверцы их убегали что было мочи, поспешили запереть перед их носом ворота, так как они боялись своих солдат более, нежели христианского войска. Они послали к победителю депутацию из главных граждан, между которыми были и муллы, или священники, и аксакалы, или муниципальные чиновники, и на другой день сражения один отряд русской армии вступил в Самарканд с генералом Кауфманом». Это бескровное взятие прежней столицы Тимура произошло 2 мая 1868 года.



Бухарский солдат (сарбаз). 1873 г.

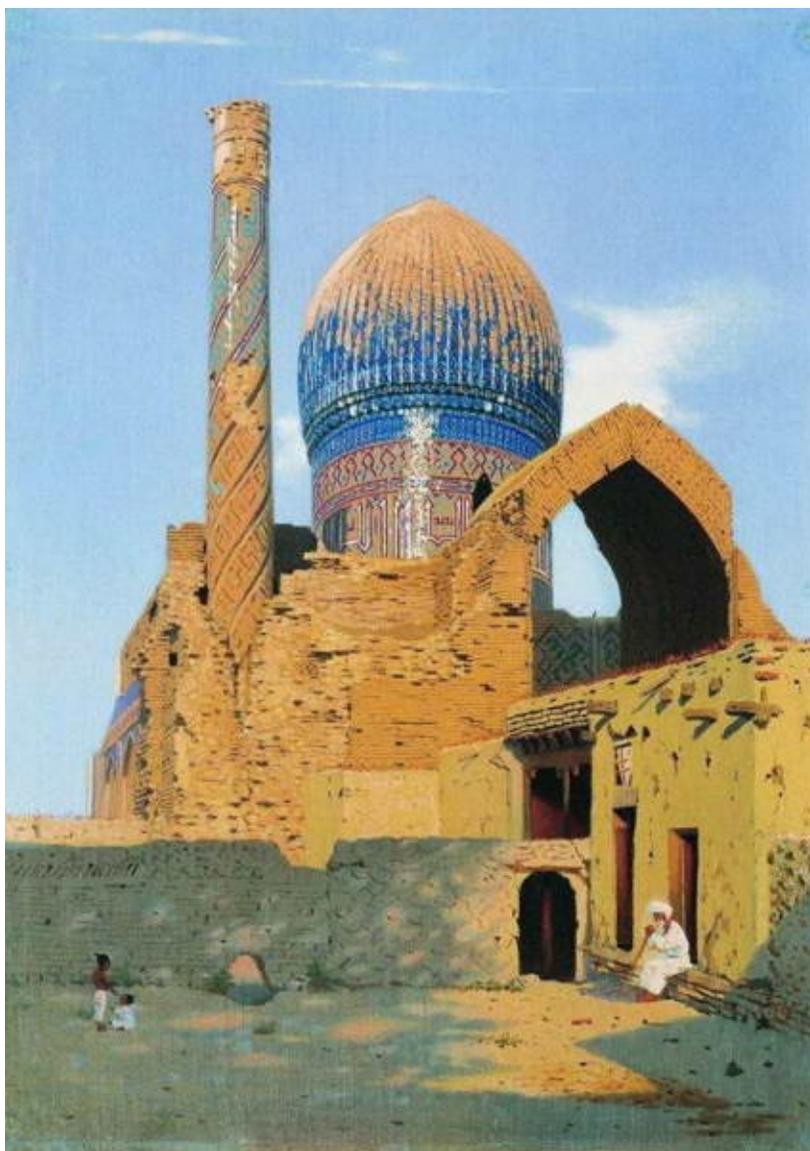
На следующий день Верещагин приехал в Самарканд — город, по его выражению, со столь блестящим прошлым, с которым вряд ли могли соперничать многие азиатские города. Здесь перед художником открылось благоприятнейшее поле деятельности для изучения замечательных архитектурных памятников, городского быта, искусства народных умельцев. Верещагин сразу же принялся за работу, бродил по улицам города, заходил в лавки и мастерские ремесленников, совершал прогулки по окрестностям, невзирая на опасность. При нем был неизменный альбом, который день ото дня пополнялся рисунками.

Взятие Самарканда не положило конец неприятельским действиям.

Эмир поспешно бежал на Запад, собирая уцелевшие силы. Сын его, вероятный наследник престола, укрылся в Бухаре, укрепляя город. Генерал Кауфман распорядился подготовить к обороне самаркандскую крепость, одна часть русских войск преследовала эмира, а другая повела наступление на Бухару.

Прибытием художника в Самарканд и оценкой военной обстановки заканчиваются заметки Верещагина «От Оренбурга до Ташкента. 1867–1868». Их логическим продолжением служит очерк художника «Самарканд в 1868 г.», опубликованный в сентябрьской книге журнала «Русская старина» за 1888 год, двадцать лет спустя после описываемых событий.

Командующий и его свита расположились в самаркандском дворце эмира. Художник с интересом знакомился с просторными апартаментами, двором, служившим тронным залом Тамерлану, в глубине которого стоял трон — большой кусок белого мрамора, украшенный рельефным орнаментом. О своем времяпровождении Верещагин сообщает нам следующее: «Я ежедневно ездил в город и за город, осматривал мечети, базар, училища, особенно старые мечети, между которыми уцелело еще немало чудесных образцов; материала для изучения и рисования было столько, что буквально трудно было решиться, за что ранее приняться: природа, постройки, типы, костюмы, обычаи — все было ново, оригинально, интересно».



Гур-Эмир. Мавзолей Тимура. 1869–1870 гг.

Однако художнику хотелось не только рисовать, но и воочию увидеть военные действия, быть их живым участником, чтобы знать о войне не понаслышке. Поэтому, когда генерал Головачев выступил с отрядом из Самарканда в поход, чтобы взять крепость Каттакурган, Верещагин упросил генерала разрешить ему присоединиться к отряду. Но надежды художника увидеть боевые действия, участвовать в сражении не оправдались: крепость сдалась без боя. После падения Самарканда боевой дух бухарских солдат упал.

Оправившись от первого удара, бухарцы стали активизироваться. Под самыми стенами Самарканда неприятель насел на отряд Пистолькорса,

возвращавшийся с военной операции. Когда же Кауфман со свитой, в которой был и Верещагин, выехал навстречу отряду, он был встречен в предместье города огнем. Часть казаков, сопровождавших командующего, бросилась в атаку, чтобы рассеять противника.

Активизация бухарцев вызвала реакцию и в самом Самарканде. Сторонники эмира — представители феодальной знати и духовенства из особенно ярых приверженцев ислама — стали подстрекать горожан к нападению на русских. Верещагин не раз был свидетелем того, как на улицах города собирались толпы народа и жадно слушали призывные проповеди мулл. Командующий не придавал этому значения и выступил из Самарканда с основными силами, оставив в крепости лишь небольшой гарнизон. Как только отряд Кауфмана покинул город, распространились слухи, что самаркандцы замышляют восстание. Комендант крепости не советовал Верещагину выходить в город, который будто бы был полон вооруженными возбужденными людьми. Со стен крепости можно было разглядеть, что на возвышенности Чопата, господствующей над городом, собралось много вооруженных людей и блестели составленные в козла ружья. Здесь были не только взявшиеся за оружие горожане, но и солдаты бухарского эмира.

На следующий день, когда художник допивал чай, собираясь дописывать этюд, раздались воинственные возгласы и послышалась стрельба. Верещагин понял серьезность положения — противник начал штурм крепости — и, схватив револьвер, бросился к Бухарским воротам. Именно оттуда доносилась стрельба. Гарнизон защитников крепости насчитывал всего до пятисот человек. У противника же, судя по наблюдениям, было тысяч двадцать. Оборона крепости осложнялась тем, что стены были старые, в пробоинах.

Достигнув ворот и видя малочисленность защитников, Верещагин схватил ружье первого попавшегося убитого солдата и набил карманы патронами. Атакующие располагали плохим оружием, но стреляли метко, к тому же из маленьких амбразур, пробитых в окружавших крепость глинобитных строениях. У русских таких амбразур в крепостной стене не было, огонь пришлось вести из-за ее полуобвалившегося гребня, почти на виду у противника, что и вызвало большие потери.

В течение семи суток сражался Верещагин в рядах защитников крепости как простой солдат. Поначалу солдаты называли его «ваше степенство», но потом когда принявший на себя командование одним из опасных участков полковник Назаров, человек дерзкой отваги, назвал его Василием Васильевичем, то все это подхватили, и скоро весь гарнизон стал

звать Верещагина по имени и отчеству.

Художник так описал один из драматических эпизодов обороны крепости: «В это время начальник крепостной артиллерии бравый капитан Михневич, всюду поспевавший, раздал нам ручные гранаты для бросания через стены в неприятельские толпы. Между тем шум что-то затих, так что мы не знали, куда бросать их, да к тому же подозревали, не затевают ли какой особой каверзы — надобно было посмотреть через стену, где неприятель и что он делает. Офицеры посылали нескольких солдат, но те отнекивались, один толкал вперед другого — смерть почти верная.

„Постойте, я учился гимнастике“. И прежде чем Назаров успел закричать: „Что вы, Василий Васильевич, перестаньте, не делайте этого“, — я был уже высоко.

„Сойдите, сойдите“, — шептал Назаров, но я не сошел, стыдно было, хотя, признаюсь, и жутко. Стою там, согнувшись под самым гребнем, да и думаю: „Как же это, однако, перегнусь туда, ведь убьют!“ Думал, думал — все эти думы в такие минуты быстро пробегают в голове, в одну-две секунды, — да и выпрямился во весь рост! Передо мной открылась у стен и между саклями страшная масса народа и в стороне кучка в больших чалмах, должно быть на совещании. Все это подняло головы и в первую минуту точно замерло от удивления, что и спасло меня; когда уже опомнились и заревели: „Мана! мана!“, т. е. вот, вот! — я уже успел спрятаться — десятки пуль вlepились в стену над этим местом, аж пыль пошла.

„Сходите, бога ради, скорее“, — вопил снизу милейший Назаров, и, конечно, повторять этого не нужно было; я указал место, где были массы народа, и наши гранатки скоро подняли страшный переполох и гвалт, т. е. достигли цели».

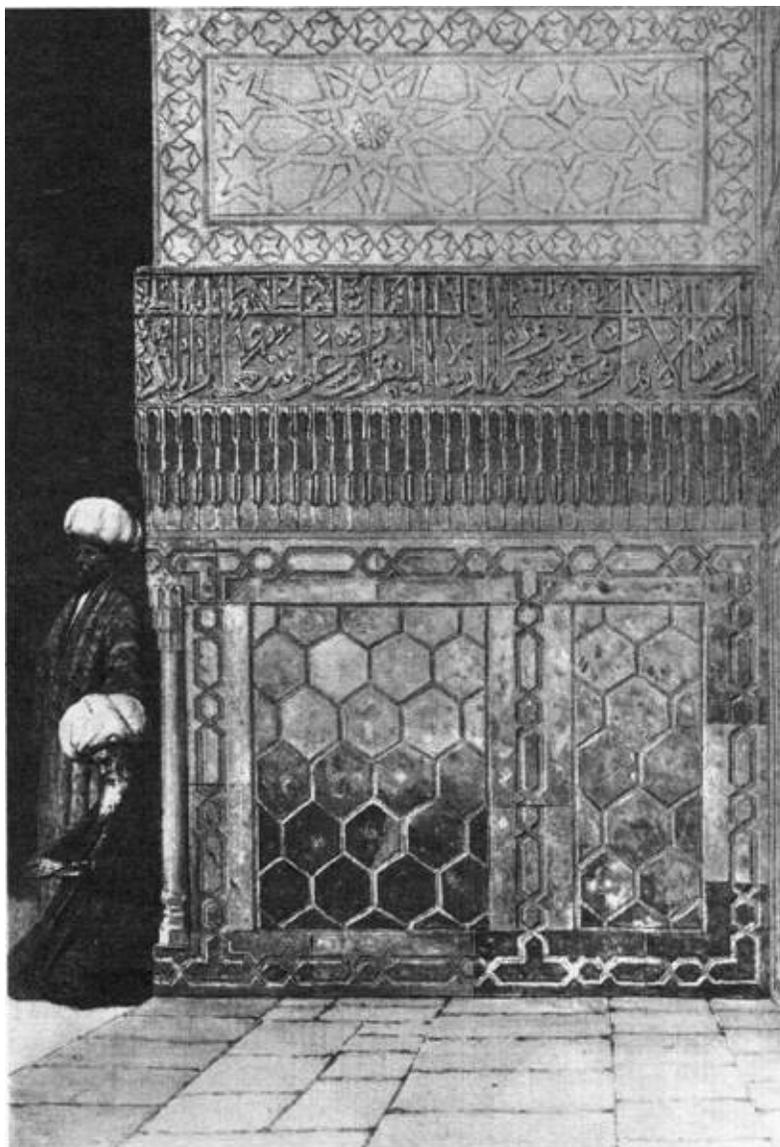
Наступило некоторое затишье. Защитники крепости, еле державшиеся на ногах от усталости, использовали передышку, чтобы подкрепиться. Было уже темно, когда нападающие пошли на штурм с хриплым ревом многих тысяч голосов и возгласами: «Аллах!», «Аллах!» В пробоинах и над гребнем стен показались головы противника. Орудия защитников дали залп картечью. Пороховой дым застлал все впереди. Но нападающие не унимались. За первой попыткой штурма последовала вторая, третья. Но каждый раз неприятель отступал под залпами картечи с большими потерями.

Атака нападавших захлебнулась, и они отошли. Защитники сделали вылазку и запалили ближайšie к крепости строения, откуда противник мог скрытно вести огонь. Когда гарнизон уже не ждал следующей атаки, группа

нападавших незаметно пробралась сквозь уцелевшие дома к самым воротам и там проделала брешь в стене. Во время ожесточенной схватки Верещагин был ранен в левую ногу ударом камня. Назаров, обнажив шашку, пытался увлечь солдат вперед, чтобы схватиться с врагом врукопашную, но солдаты не решились последовать за ним. Тогда отчаянная, дерзкая мысль овладела Верещагиным: «Если солдаты не идут вперед, надо их увлечь своим примером. Но ведь могут убить... Авось не убьют!»

В своем непредставительном гражданском костюме — сером пальто нараспашку, серой пуховой шляпе, с револьвером в руке бесстрашный художник обратился к солдатам с возгласом: «Братцы, за мной!» — и бросился на неприятельскую толпу. Дерзкий порыв Верещагина увлек солдат, и те устремились за ним.

Противник отошел. Защитники крепости понесли немалые потери — около ста пятидесяти человек из пятисот. Лазарет был переполнен ранеными. У Верещагина же во время атаки одна пуля сбила с головы шляпу, другая перебила ствол ружья.



У гробницы святого. 1873 г.

Небольшой группе противника все же удалось ворваться в крепость и водрузить на доме возле стены большое знамя со священными изречениями. Верещагин вызвался сорвать флаг, как позорящий честь защитников крепости. Напрасно Назаров всячески уговаривал его не делать этого. Дом с флагом простреливался с противоположной улицы, занятой противником. И все-таки Верещагин, невзирая на опасность, сорвал флаг, хотя пули изрешетили стену вокруг него.

Как-то раз художник так увлекся преследованием неприятеля, что не заметил, как углубился в лабиринт узких улочек и оторвался от своих. Пришлось отбиваться врукопашную от наседавших на него повстанцев. Не

известно, чем бы все это кончилось, если бы не подоспели на помощь русские солдаты. Однако этот случай не сделал Верещагина более осторожным и не заставил его отказаться от напрасного риска. Вскоре повторилась почти такая же история с преследованием противника, рукопашной схваткой где-то в лабиринте переулков и вовремя подоспевшими солдатами.

Примечателен и такой факт. Когда Назаров распорядился сделать вылазку, чтобы убрать трупы, валявшиеся вокруг крепости, почти никто не мог приступить к делу — солдат рвало. Трупы находились несколько дней на открытом воздухе и нестерпимо смердели. Верещагин взял на себя скорбную миссию и значительную часть трупов перетаскал самолично.

В первый же день осады комендант крепости отправил гонца из местных жителей к генералу Кауфману с донесением и просьбой о подмоге, посылал он гонцов и в последующие дни, но ответа все не приходило. Вскоре стало известно, что все они, кроме одного, были схвачены людьми эмира и казнены. Одному все же удалось добраться до штаба Кауфмана. А тем временем потери защитников крепости росли день ото дня. Комендант, не получая ответа от командующего, начал совещаться с офицерами гарнизона. На тот случай, если враг войдет в крепость, он предложил запереться во дворце эмира и сражаться до последней крайности, когда же эта последняя крайность наступит — взорваться. Назаров не соглашался с таким планом и настаивал на том, чтобы прорываться через кольцо нападающих и идти на соединение с главными силами, а крепость оставить противнику.

Однако план Назарова вызывал серьезные возражения. А что было делать с многочисленными ранеными, с мирными жителями укрывшимися в крепости вместе с ее защитниками и опасавшимися расправ со стороны фанатиков? Ведь повстанцы подняли знамя священной войны — газават, а это грозило смертью не только русским, но и всем иноверцам — евреям, индийцам, армянам, иранцам-шиитам, нашедшим убежище в крепости.

Вскоре лазутчики принесли весть — Кауфман разбил войско эмира и идет на выручку защитников крепости. Война Бухарским эмиратом — отсталым феодальным государством с плохо вооруженной и малобоеспособной армией — была проиграна. Эмир запросил мира.

Когда главари самаркандских повстанцев узнали о поражении бухарцев и приближении основных сил Кауфмана, восстание пошло на убыль. В нем участвовала и городская беднота — ремесленники, мелкие торговцы, — борьба народов России против колониалистской политики царизма была явлением закономерным и неизбежным, — но идейными

вдохновителями восстания были реакционные силы — муллы, аксакалы, феодальная бюрократия, местные феодалы, которые с крайне шовинистических и религиозно-экстремистских позиций выступали с программой восстановления над Самаркандом власти эмира и возврата к старым порядкам. Прибегая к лозунгу газавата, эти силы призывали к безжалостному физическому истреблению инаковерующих, поэтому восстание и сопровождалось вспышками крайней жестокости.

Возвратившись с войсками в Самарканд, Кауфман начал кампанию устрашения. Восставшие к тому времени прекратили свои действия, многие из них скрылись из города, и жестокие расправы обрушились на мирных жителей. Командующий приказал выжечь городские кварталы, примыкавшие к крепости. В своем самаркандском очерке художник приводит примеры бессмысленной жестокости, насилия и произвола Кауфмана — типичного проводника царской колониалистской политики. Не одобряя его карательных акций, Верещагин тем не менее ограничивается лишь бесстрастной фиксацией позорных фактов. Но какая боль и осуждение скрыты в сдержанных, казалось бы, строках! Впрочем, не всегда удавалось сохранять сдержанный тон. «А что погибло в пожаре старых, чудесной работы разных деревянных дверей, колонок и проч., то и вспомнить досадно!» — с раздражением писал художник.

К Кауфману Верещагин проникся чувством нескрываемой антипатии и решил высказать всесильному генерал-губернатору, наделенному безграничной властью в Туркестанском крае, все, что думали о нем и другие, но не смели сказать. Когда офицеры гарнизона, выдержавшего осаду, поздравляли командующего с победой, Верещагин открыто, при всех указал генералу на его неосмотрительность, которая едва не погубила защитников крепости и вызвала возмущение солдат и офицеров. Все присутствовавшие при этом были изумлены дерзостью прапорщика. Близкий к Кауфману офицер его штаба Пистолькорс советовал расстрелять Верещагина по законам военного времени за оскорбление командующего, но Кауфман предпочел не придать значения инциденту.



Аюдаг. 1872 г.

Во время Самаркандской обороны Верещагин проявил высокое личное мужество, воинскую отвагу, чем завоевал в гарнизоне высочайший авторитет и уважение. Все тяготы войны он разделял с товарищами по оружию, но ничто не могло заслонить перед художником ее ужасов. Он видел умирающих в лазарете, трупы на поле боя, изуверскую жестокость противника, возбужденного фанатичными муллами, бессмысленную жестокость Кауфмана, всеобщее ожесточение людей. Это была изнанка войны, вызывавшая у художника неприятие и отвращение.

К чинам и наградам Верещагин относился равнодушно, ордена вызывали у него неприязнь. Он и еще три офицера — участники Самаркандской обороны — были награждены Георгиевским крестом. Художник стоял первым в числе получивших эту боевую награду, однако он не носил орден. Как-то в Петербурге Кауфман при встрече спросил Верещагина, почему он не носит Георгиевский крест.

— У меня его нет, — ответил Верещагин.

— Так я вам дам свой, — сказал Кауфман, снимая с себя крест.

— У меня некуда его привесить.

— В петлю.

— Да петля не прорезана.

— Я прорежу.

— Я не дам резать сюртука.

Несмотря на протест Верещагина, Кауфман взял ножик, прижал героя к стене и, рискуя прорезать кожу вместе с сюртуком, прорезал петлю,

прикрепил крест и крепко пожал ему руку.

Так именно описывают этот случай биографы художника, в частности Ф. И. Булгаков. Боевой Георгиевский крест был единственной наградой, которую ценил и впоследствии иногда носил Верещагин. По-видимому, крест, заслуженный мужеством и героизмом, напоминал ему о первом соприкосновении с войной.

После Самаркандской эпопеи художник недолго оставался в Туркестанском крае. Лихорадка заставила его уехать в Петербург, а потом в Париж. Он увез с собой большую туркестанскую серию рисунков, выполненных во время путешествия с натуры. Это была обширная коллекция национальных типажей, бытовых сценок, архитектурных памятников, среднеазиатских пейзажей. В ней чувствуются окрепшее мастерство художника, большая строгость и точность рисунка, тщательность в прорисовке каждой детали, передаче светотени и т. п. Его работы отмечены большой социальной глубиной и заостренностью. По мнению искусствоведов, они лучше, профессиональнее работ предыдущей, кавказской серии и этюдов бурлаков. Маслом Верещагин писал пока еще нечасто. Туркестанская серия — это иллюстративный рассказ об этнически пестром крае, о его богатой многовековой культуре, но вместе с тем и о социальных язвах средневекового феодального общества. Вот, например, картина «Опиумеды». Изображенная на ней сцена выхвачена из жизни: истощенные, похожие на живые скелеты, с тупыми, отрешенными лицами наркоманы, грязная и унылая обстановка притона, привлекающего обездоленных и опустошенных людей.



Озеро в горах

Портреты этого периода более выразительны и психологичны. Вот узбек-старшина, аксакал, хитроватый, недоверчивый и фанатичный. Преисполнен внутреннего достоинства и народной мудрости «Старый таджик в чалме». Чванлив, напыщен и хитроват тучный, дородный «Богатый узбек в тюбетейке». Прекрасен портрет «Узбек в чалме», погруженный в грустные размышления.

Во время своего первого туркестанского путешествия Верещагин впервые обратился к военной теме. Еще в Ташкенте он написал две небольшие по размерам картины, две притчи — «После удачи» и «После неудачи». Не апофеоз победителей, как может показаться на первый взгляд, составляет тему этих полотен, а осуждение отталкивающих сторон войны, ее жестокостей.

На первом полотне изображены два солдата-бухарца. Они стоят на выжженной солнцем степной равнине возле трупа павшего русского солдата и с любопытством рассматривают его отрубленную голову, которую один из бухарцев приподнял за волосы. Другой приготовил узорчатый мешок, предназначенный для страшных трофеев, которые будут

переданы эмиру в расчете на награду. Эпизод достоверен, так как подобное художник воочию видел у стен Самарканда.



После удачи (победители). 1868 г.

Картина «После неудачи», по мнению искусствоведов, более проста и выразительна, чем предыдущая. У пролома крепостной стены, на переднем плане полотна, груда мертвых тел. Это убитые в недавнем бою бухарцы. К зрителю обращено молодое и даже красивое лицо одного из них. Кстати, художник никогда не стремился выписывать образы врагов шаржированно или гротескно. Рядом с убитыми стоит русский солдат и спокойно раскуривает трубку, позади него — группа солдат, также безучастных ко

всему происходящему. Должно быть, все чувства на войне притупились. А над стеной кружат пернатые хищники, предвкушающие легкую добычу.



После неудачи (побежденные). 1868 г.

Обе картины обличают жестокость туркестанской войны. Война — это смерть, бедствия и страдания, а не красивая маршировка на параде, которую изображали баталисты-академисты. Война не заслуживает прославления.

В Петербург тем временем приехали из Туркестана Кауфман и многие из знакомых художника по Ташкенту и Самарканду. Верещагин тоже спешил в российскую столицу. Он загорелся намерением устроить

большую «Туркестанскую выставку», первую такого рода, чтобы познакомить общественность со Средней Азией. При всей своей неприязни к Кауфману художник намеревался обратиться к нему за содействием: от влиятельного генерала многое зависело. Второпях Верещагин забыл в Париже свой паспорт и за свою оплошность поплатился серьезными неприятностями на российской границе. Как беспаспортного, его арестовала пограничная жандармерия и препроводила в ближайший уездный город, а уездные власти отправили его в сопровождении полицейских в Петербург. Там Верещагина после всяких мытарств отпустили под поручительство знакомых. Случай довольно типичный для бюрократических и полицейских нравов европейских монархий.

Кауфман поддержал идею Верещагина и употребил свое влияние, чтобы художнику дали разрешение на организацию выставки. Честолюбивый генерал видел в этом средство прославления своей персоны завоевателя и правителя огромного края. Верещагин энергично взялся за устройство выставки, которая по его замыслу должна была дать всестороннее представление о Туркестанском крае и не ограничиваться только демонстрацией его полотен и рисунков. У своего ташкентского друга Северцова Верещагин позаимствовал зоологическую коллекцию, у горного инженера Татаринова — минералогическую. У разных лиц собрал он одежду, украшения, предметы быта народов Туркестана. Выставка разместилась в трех залах здания Министерства государственных имуществ. Один из залов отводился под верещагинские работы.

Выставка имела успех и привлекла внимание общественности. Пресса писала о работах Верещагина как о значительном художественном явлении. Отмечалось познавательное значение его полотен и рисунков, запечатлевших множество национальных образов. Газета «Санкт-Петербургские ведомости», например, отмечала их большое техническое достоинство, прекрасное владение кистью и колером. Вот что писал о выставке В. В. Стасов: «Эта выставка (бесплатная) была диковинкой для Петербурга. На нее с любопытством ходили толпы народа. Все оставались очень довольны картинами и набросками Верещагина, но, кажется, никто не замечал еще в них настоящего художественного их значения. Для всех Верещагин был живописец совершенно новый, совершенно неизвестный...» Выдающийся критик-демократ одним из первых подметил новаторство молодого художника.

В первый же день выставку посетил император Александр II с супругой Марией Александровной в окружении пышной свиты царедворцев, адъютантов, сановников. Свитские угодливо следили за

настроением монарха, выражали восторг, если восторгался император, хмурились или скептически ухмылялись, если хмурился или ухмылялся он. Это напоминало игру. Царствующая чета была поражена неприкрытой и беспощадной правдой, которая присутствовала на верещагинских полотнах. Императрица даже вздрогнула при первом взгляде на них. Ведь они, эти полотна, так не походили на помпезные батальные сцены, украшавшие царские апартаменты в Зимнем дворце.

Особенное внимание Александра привлекли две верещагинские картины — «После удачи» и «После неудачи» — главные экспонаты выставки. Они принадлежали генералу Гейнсу, с которым художник познакомился еще в Туркестане и которому в разное время дарил свои работы. А. К. Гейнс, прослышав, что царь заинтересовался полотнами, после закрытия выставки поспешил подарить монарху обе эти картины.

Петербургская выставка создала Верещагину репутацию оригинального и значительного художника, знатока и любителя Востока. Александр II, проявив интерес к работам Верещагина, пожелал встретиться с самим художником. Но их встреча не состоялась. Царю доложили о болезни Верещагина. Биографы художника не без основания полагают, что болезнь эта была мнимой. Гордый и независимый по характеру Верещагин не любил официальных приемов и аудиенций и не пожелал встречи с царем.

Свою туркестанскую эпопею художник не считал законченной. Он снова рвался в Среднюю Азию, чтобы и далее обогащать свои впечатления, создавать новые рисунки, этюды, картины на туркестанскую тему.

К. П. Кауфман, удовлетворенный успехом выставки, дал согласие на вторичную поездку Верещагина в Среднюю Азию. На этот раз Василий Васильевич ехал другим путем — через Сибирь. «Курьерская подорожная», которую удалось выхлопотать, обеспечила ему быстрое передвижение.

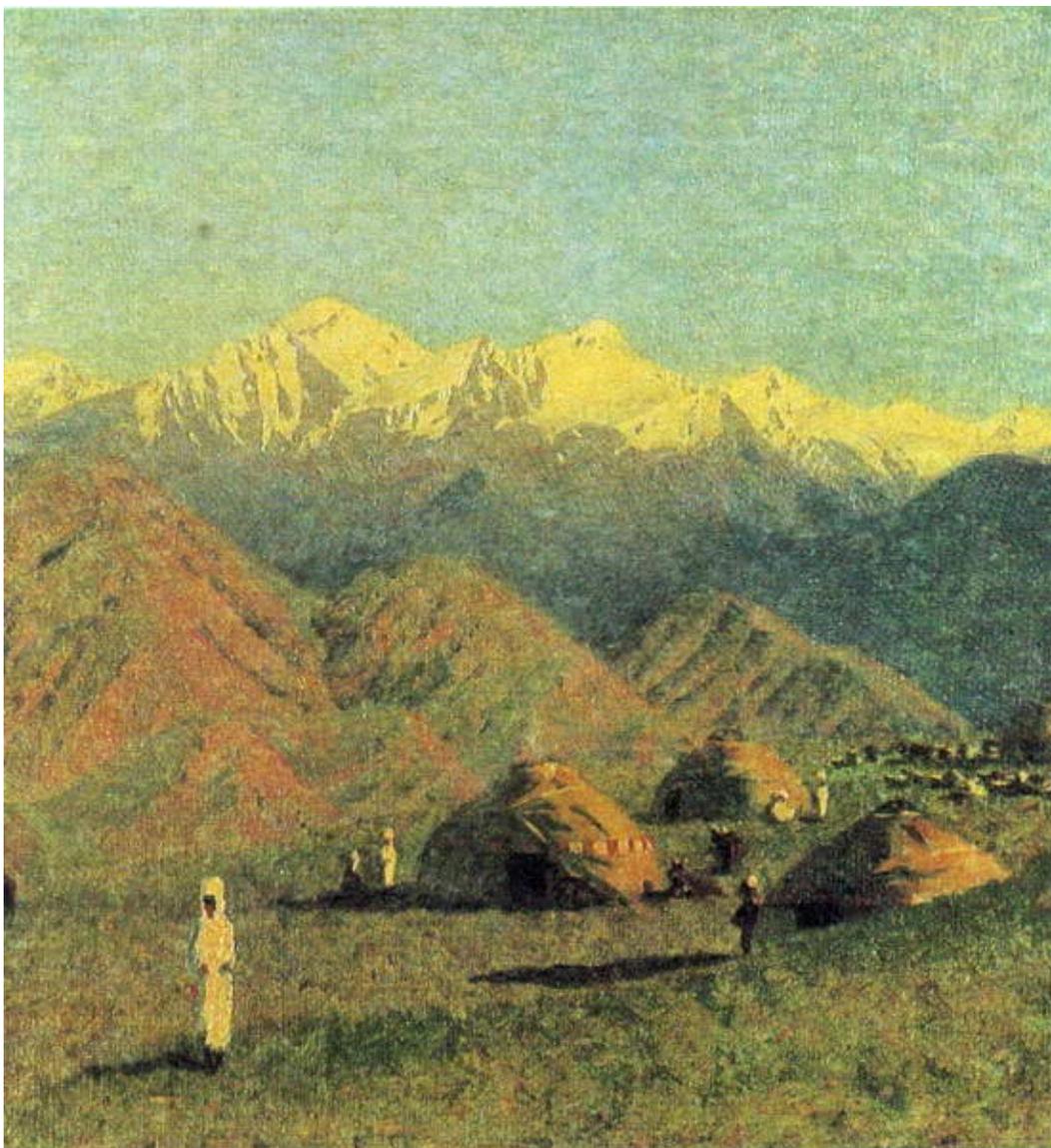
Снова художник поселился в Ташкенте. Здесь он работал над рисунками и полотнами, отсюда выезжал в далекие поездки по краю для сбора новых впечатлений.

Летом 1869 года Верещагин путешествовал по Семиреченской области и вдоль границы с Китаем. Путешествие было опасным. Местность изобиловала дикими животными. В приграничных районах Китая шла война между китайцами и дунганами. За несколько лет до этого народы Восточного Туркестана (Синьцзяна) поднялись на вооруженную борьбу против тяжелого гнета циньских имперских чиновников и китайских феодалов. Но во главе этой борьбы встали местные феодалы и мусульманское духовенство, придавшие ей характер крайне ожесточенной

религиозной войны. Повстанцы не ограничивались уничтожением ненавистных китайских чиновников, но, подстрекаемые своими муллами, учиняли резню мирного китайского населения. В ходе повстанческой борьбы образовалось несколько новых феодальных ханств, временно отделившихся от Китая. Одним из них было Кульджинское ханство. Новая феодальная верхушка так же жестоко угнетала трудовое население, как и прежняя. Кульджинский хан, как и другие, установил военно-деспотическую власть. В отношении российских соседей он проводил вероломную, недружелюбную политику. Подстрекаемые ханом, вооруженные отряды его подданных нарушали границу и совершали разбойные набеги на казахские и киргизские аулы и становища, угоняли скот. Были случаи нападений и на русские военные посты.

Все это осложняло поездку по приграничным районам, но опасности не могли остановить любознательного художника. Свои впечатления об этой поездке, наполненной рискованными приключениями, Верещагин описал в очерке, опубликованном в октябрьском-декабрьском номере журнала «Русская старина» за 1889 год.

Свернув с дороги, которая вела из Ташкента в Верный (ныне Алма-Ата) — центр Семиреченской области, Верещагин направился к Борохудзиру (ныне станица Голубовская) — русскому приграничному укрепленному пункту. Остановившись на ночлег в казахской кибитке, он залюбовался искусной работой хозяйки, катавшей войлок, который она украшала узором из цветной шерсти. Интересная этнографическая деталь не ускользнула от внимания наблюдательного художника.



Киргизские кочевья. 1869 г.

На следующий день Верещагин, переменив лошадей, проделал пятидесятиверстный переход и добрался до казачьего сторожевого пикета. Поохотился на дроф и зайцев, которых было тут великое множество, и, усталый, прилег отдохнуть на воздухе. Но яростный лай и вой собак не дал уснуть. Когда же художник попросил пикетного казака унять неугомонных псов, тот объяснил, что это сделать никак невозможно, так как собаки чувствуют «тигру». Казак рассказал, что тигров здесь водится немало. Они спускаются с гор по речной долине и подходят к избе пикета.

Утром Верещагин отправился дальше, миновав еще один пикет. К самой дороге подступали заросли низкого камыша, из которых вылетали

целые стаи диких уток. Осталось позади селение калмыков, бежавших от произвола ханского воинства в пределы России. Вот и Борохудзир, где расположен пограничный отряд. Здания казарм образовали четырехугольник. Здесь был небольшой садик, лавка со всякими товарами и, главное, хорошая баня — пожалуй, единственное удовольствие в этом заброшенном уголке.

Один из офицеров отряда, Эман, вызвался показать Верещагину ближайшие китайские поселения, опустошенные повстанцами и теперь безлюдные. Городок Тургень, окруженный стеной, оказался совсем небольшим. Здесь художника ждало разочарование. На месте Тургенья лежали одни развалины. Лучше сохранился город Аккент (Белое поселение), до которого Верещагин добрался на телеге в сопровождении нескольких казаков. В Аккенте сохранился дом управителя с галереей внутри двора, с фигурным раскрашенным навесом, сплошь разрисованными стенами и драконами на крышах.



Девушка-казашка. 1867–1868 гг. Рисунок

Художник осмотрел местную тюрьму — яму глубиной в сажень с небольшим и диаметром около сажени. Стены кверху суживались, оставляя небольшое отверстие, через которое человек едва мог пролезть. Этот своеобразный памятник восточного правосудия ассоциировался у Верещагина с жестокой, деспотической системой правления. Подобные земляные тюрьмы он видел и в Самарканде.

На время пребывания в Аккенте художник избрал себе резиденцией главную пагоду города, которая хорошо сохранилась. Каждый день по утрам к самым ее стенам подходили тигры и устраивали своим мяуканьем и рычанием утренние концерты. Хищников привлекали бараны, которых

казаки — спутники Верещагина — прихватили в качестве продовольственного запаса.

В Аккенте художник чередовал работу над зарисовками и этюдами масляными красками с охотой на фазанов, водившихся в камышовых зарослях. Часто попадались и кабаны, а иногда слышалось откуда-то из зарослей и рычание крупного зверя, вероятно тигра. Лихорадка заставила художника прекратить работу в этих местах и возвратиться в Борохудзир. Он собирался уже уехать в Ташкент, как произошли непредвиденные события, изменившие его планы.



Казахские кибитки. 1867 г. Рисунок

Из соседней Лепсинской станицы пришло уведомление от командира полка о том, что подданные кульджинского хана угнали у него табун лошадей. Не удовлетворяясь теперь грабежом мирного киргизского и казахского населения, разбойные соседи стали грабить имущество русских сторожевых отрядов, уводить у них скот. Командир полка предложил начальнику борохудзирского отряда углубиться в пределы Кульджинского ханства и наказать грабителей, дабы надолго у них отбить охоту бесчинствовать в русских пределах.

Небольшой гарнизон, изнывающий от безделья и скуки в глухом приграничном поселении, оживился. Был отдан приказ в ту же ночь выступить. Наличные силы отряда составили шестьдесят пехотинцев,

неполную сотню казаков и одно орудие. Хотя Верещагин еще не совсем излечился от лихорадки, он присоединился к экспедиции, намереваясь понаблюдать и порисовать во время похода.

Двигались форсированным маршем. В голове отряда ехали два китайца-проводника — чиновник и его слуга. Они были из тех китайцев, которые несколько лет назад бежали из Западного Китая в русские пределы, спасаясь от гнева повстанцев.

Первая встречная деревушка оказалась небольшой — всего несколько семей, живших при гробнице почитаемого в здешних краях мусульманского святого. Увидев русский отряд, перепуганные жители стали разбегаться. Кое-как удалось собрать мужчин и выяснить, что в следующей деревне, более населенной и окруженной стеной, стоит конная сотня.

К ней-то и послали колонну казаков, чтобы никому не дать улизнуть из поселения, особенно гонцу, который мог бы добраться до Кульджи. А тем временем казаки стали собирать по окрестностям лошадей и всякий скот, который потом загоняли в ограду гробницы. Перепуганные животные ржали, блеяли, мычали.

Верещагин, не теряя времени, принялся осматривать гробницу. Сооружение находилось в полуразрушенном состоянии, его купол уже провалился. Но восхищение художника вызвал фронтон, покрытый красивыми глазурованными кирпичами.

С возмущением Верещагин писал о случаях мародерства, которое допускали казаки, врывавшиеся в дома жителей и вытаскивавшие оттуда всякую рухлядь, совсем им ненужную, а офицеры даже не пытались пресечь это.



Китайский чиновник племени сибо. 1869–1870 гг. Рисунок

Затрубили сбор, и отряд стал выстраиваться, чтобы двинуться в обратный путь. Большое стадо скота приходилось гнать, так как опасались, что подданные кульджинского хана попытаются его отбить. Как только казаки, сторожившие ворота второй деревни, отошли и присоединились к основным силам отряда, оттуда один за другим стали выезжать вооруженные всадники и выстраиваться с явно угрожающими намерениями. Со всех сторон к ним стекались люди с копьями, шашками и другим первым попавшимся вооружением. Ружей у них было мало.

Лишь только русский отряд тронулся в обратный путь, все эти силы двинулись следом за ним, обволакивая русских с флангов. Артиллерийский

огонь рассеял наседавшего противника, но ненадолго. С криками и гиканьем всадники снова приблизились к отряду. Верещагин, ехавший с одним казаком поодаль от основных сил, столкнулся с неприятелем. Вражеские всадники уже занесли было свои копья, но подались назад, когда художник направил на них револьвер.

Положение начинало принимать серьезный оборот. Вражеское кольцо вокруг русского отряда стягивалось. Казаки, впервые попавшие в боевую операцию, еще не обстрелянные и плохо дисциплинированные, действовали вяло, неохотно. Да и вооружены они были старыми кремневыми ружьями. Высланный навстречу противнику для перестрелки казачий взвод поддался панике и пустился в бегство, неся потери. Были и поколотые пиками, и порубленные шашками. Верещагин бросился навстречу отступающему взводу с криками: «Стой, стой!» — и оказался в самой гуще схватки. Он получил удар по голове пикой, к счастью неопасный. Пика скользнула по бобровой шапке, смягчившей удар. Художник стал отстреливаться. Сигнальный рожок призвал всех возвратиться в отряд, прервав сражение.

Лучшей защитой отряда были солдаты-пехотинцы, но их было мало — часть солдат охраняла стадо.

Командир отряда распорядился о ночлеге в небольшой крепости Чампандзи. Крепость была ветхой, полуразрушенной, и вряд ли в ней можно было долго продержаться, если бы пришли сюда из Кульджи значительные ханские силы. Эман и Верещагин решили, чтобы рассредоточить внимание противника, пойти с несколькими казаками к реке Харгос, где в защищенном оградой дворе, под прикрытием тридцати солдат находился русский обоз. С художником и его товарищем двигалась и часть стада под охраной нескольких китайцев, вооруженных традиционными луками.

Неприятности не заставили себя ждать. Противник решил уничтожить малочисленную группу и отбить скот. Позже Верещагин так вспоминал эту переделку: «Только что успел я послать одного из казаков к начальнику отряда с известием об опасности и для нас, и для баранов наших, как все кругом дрогнуло, застонало и, потрясая шашками и копьями, понеслось на нас! Признаюсь, минута была жуткая. Эман опять с шашкою, я с револьвером, но уже не гарцуя, а прижавшись один к другому, кричим: ура! — и ожидаем нападения».

Потерявший очки Эман сослепу заехал в ров. Полетев через голову лошади и сильно ударившись лбом о землю, он так и остался лежать распростертым. Конь Верещагина споткнулся о него, и художник тоже

слетел, но успел удержать узду. Встав над не подававшим признаков жизни Эманом, по-видимому потерявшим сознание, Верещагин левой рукой держал повод лошади, а правой отстреливался от наседавших со всех сторон вражеских всадников, норовивших кольнуть копьем или рубануть шашкой. Но вид стреляющего револьвера удерживал их от того, чтобы подойти ближе. «Едва успеваю отогнать одного, другого от себя, как заносят пику над спиной Эмана, третий тычет сбоку, четвертый, пятый сзади — как только я не поседел тут», — писал Верещагин.



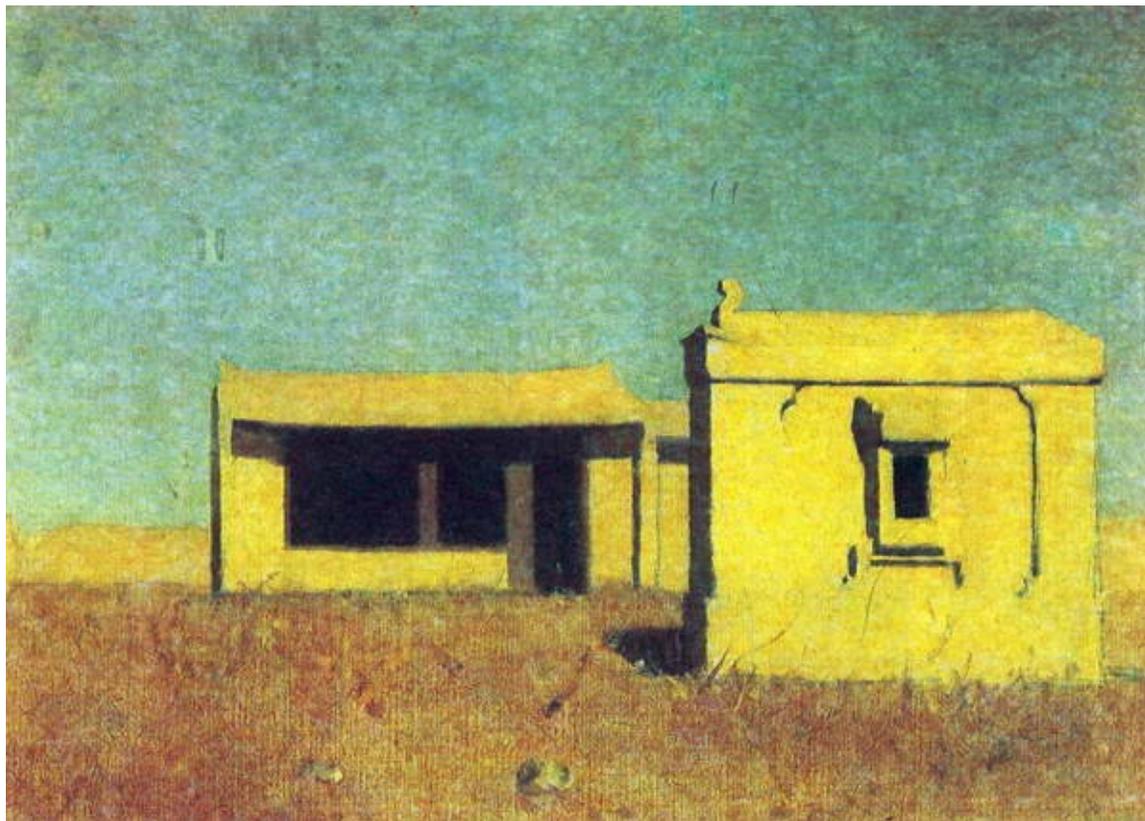
Ворота в Чугучаке. 1869–1870 гг. Рисунок



Развалины Чугучака. 1869–1870 гг.



Развалины в Чугучаке. 1869–1870 гг.



В Чугучаке. Конец 60-х годов XIX в.

Схватка продолжалась недолго. Неожиданно все заседавшие враги разом отхлынули и понеслись прочь. Это пришли на выручку солдаты, решившие, что Эман — их ротный командир — убит: мимо них проскакала его лошадь без всадника. Вслед за солдатами прибыла конная упряжка с орудием. Баранов, которыми было завладели враги, удалось отбить обратно. Именно эти события, как пишет художник, послужили ему материалом для написания картин «Нападают врасплох» и «Окружили — преследуют».

Противник еще раз попытался окружить отряд, но был рассеян артиллерийским огнем. Приближалась граница. После всех злоключений отряд со своими трофеями добрался до Борохудзира. Так кончился набег в пределы Кульджинского ханства. Часть трофеев разделили между всеми участниками похода. Львиная доля досталась офицерам. Другая часть была распродана, а вырученные от продажи деньги поступили в казну.

«А пораненные казаки?! — восклицает Верещагин с горькой

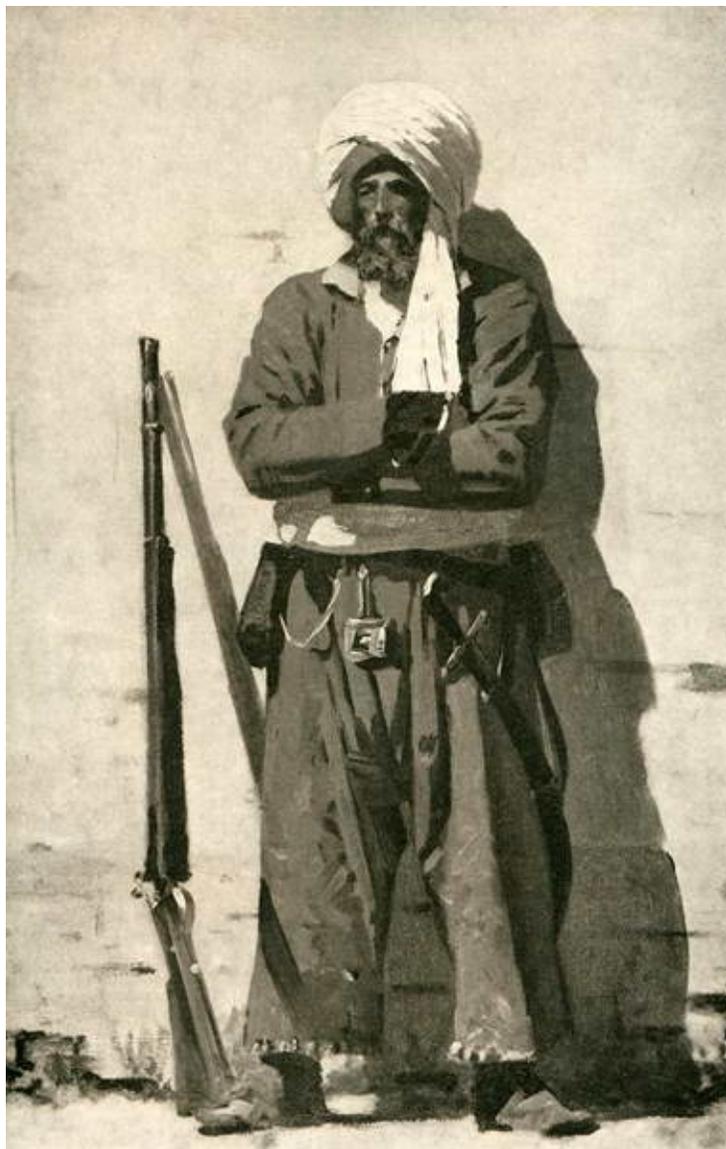
иронией. — Что им делается, поболели, да и выздоровели.

А изрубленный казак? — Гм! Ну изрубленный-то, конечно, умер, за что похоронили его с честью, всей командой, с музыкою и залпом».

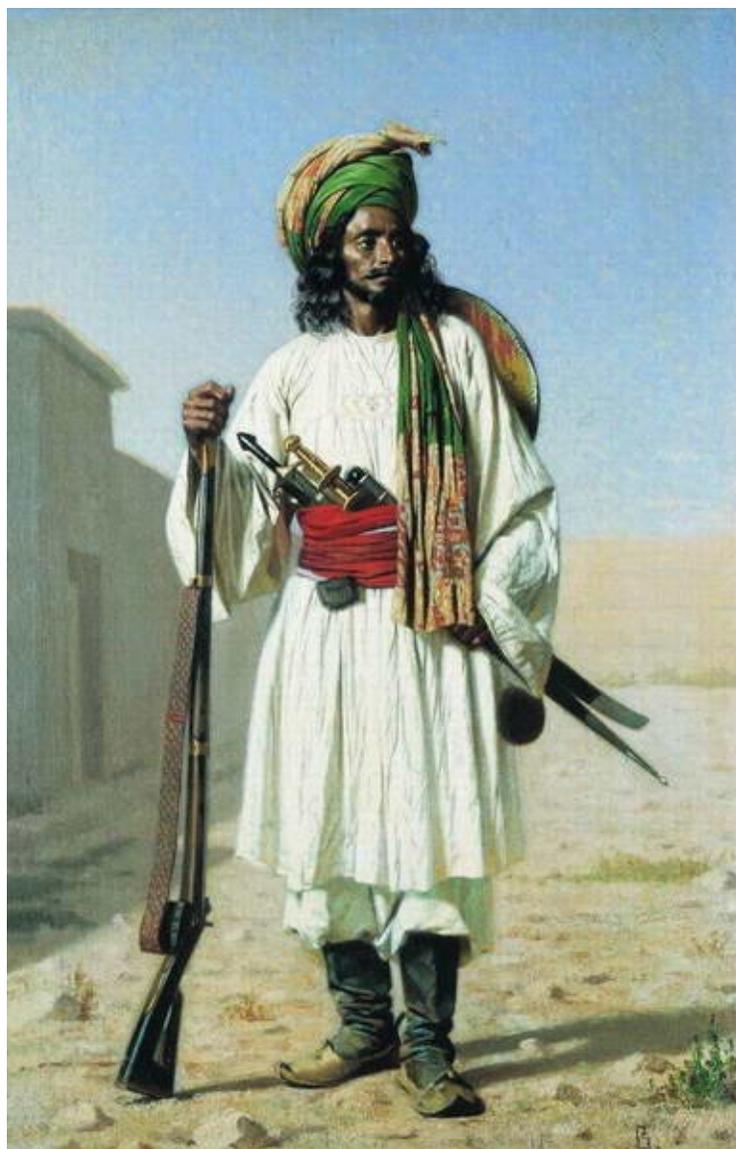
Верещагин не видел благородных целей авантюристического похода, сопровождавшегося мародерством и обогатившего офицеров. Во имя чего были жертвы — поколотые пиками, порубленные саблями, страдающие от ран?

Все участники похода были награждены. Лучшей для себя наградой Верещагин считал благодарность Кауфмана. Узнав о подвиге художника, спасшего товарища, командующий сказал ему при встрече: «Спасибо, спасибо за Эмана». Верещагин симпатизировал этому отважному офицеру и сожалел о его трагической судьбе. Впоследствии Эман совершил тяжкий дисциплинарный проступок и свалил вину на других, которых судили. Раскаявшись и не желая осуждения невиновных людей, он написал правдивое письмо с разъяснением дела и застрелился.

С китайской границы Верещагин возвратился в Ташкент. В 1870 году он совершил поездку в Коканд, остававшийся в то время еще центром полусамостоятельного ханства, признавшего два года назад вассальную зависимость от России. Об этой поездке сам художник не оставил никаких воспоминаний. Долгое время о ней ничего не сообщали и его биографы, пока в майском номере за 1955 год ташкентского журнала «Звезда Востока» не появилась статья Г. Чаброва «Художник Верещагин в Туркестанском крае». Этот автор использовал интересный и ранее неизвестный источник — письма кокандского придворного Мирахура Мирзе Хакима ханскому послу в Ташкенте, обнаруженные в Историческом архиве Узбекской ССР. Из этого источника стало известно, что Верещагин был принят с почестями кокандскими властями, видимо заранее предупрежденными о его приезде. Его поместили в Ногайском караван-сараяе. С правителем Коканда Худоярханом художник так и не встретился. Сначала хан отказался принять его под предлогом плохой погоды. Потом, когда настроение хана переменялось и он несколько раз присылал к Верещагину гонца с приглашением, сам художник не захотел встречаться с капризным ханом. Многоликий, пестрый Коканд заинтересовал художника. В этом городе и по пути к нему Верещагин сделал несколько рисунков. На одном из них изображены ворота ханского дворца, на других — кокандские солдаты и военачальники.



Кокандский солдат. 1869–1870 гг.



Афганец. 1867–1868 гг.

Из Коканда художник намеревался поехать в Андижан и Ош. Однако побывал ли он там или нет — на этот счет нет достоверных данных.

В период своего туркестанского путешествия Верещагин, по-видимому, вновь посетил Самарканд, так как его альбомы пополнились самаркандскими сюжетами.

Художника беспокоила судьба древних памятников Туркестанского края, особенно Самарканда, представлявших большую историческую и художественную ценность. Он послал в газету «Санкт-Петербургские ведомости» корреспонденцию, в которой обратил внимание общественности на тревожное состояние самаркандских древностей. «В

Тимуровой мечети целого не осталось ничего, — писал он, — даже знаменитый зеленый камень потерял один угол и раскололся; прочие же гробницы представляли плохо слепленные массы гипса, в которых заплатами вставлены уцелевшие обломки превосходных стиля и работы мраморов, число которых ежегодно уменьшается, так как мусульманские поклонники имеют обыкновение украшать бедные могилы малоизвестных святых кусками рельефных орнаментов и надписей от богатых гробниц или более знаменитых собратьев. По знакомству или за ничтожный селяу (подарок) одному из зрителей любой старой мечети, или от чего ему угодно, можно и унести или увезти его [камень], куда ему угодно; отпавшее же, поломавшееся само собой от землетрясений и проч. расхищается без зазрения совести.

Именно в мечети Тимура я видел, напр., валявшиеся в углу сорванные с петель двери резной и мозаичной работы времен Тамерлана, расколотые, изъеденные червями».

Верещагин советовал генерал-губернатору заказать хорошим мастерам по старым образцам гробницы, двери, а обломки подлинных памятников, уцелевших от землетрясений и людского невежества, отослать в один из музеев.

В конце 1870 года Верещагин покинул Туркестанский край. Возвращался он в Петербург через Сибирь. Опять бесконечные почтовые станции, просторы казахских и омских степей. Зимнее путешествие, продолжавшееся на курьерских лошадях целый месяц, было трудным: попадали в снежные заносы, бураны, сбивались с пути. На одном из пустынных перегонов Василий Васильевич подвергся нападению бандита, который, как полагал Верещагин, был в сговоре с ямщиком, и, чтобы отделаться от злоумышленника, художник вынужден был применить оружие.

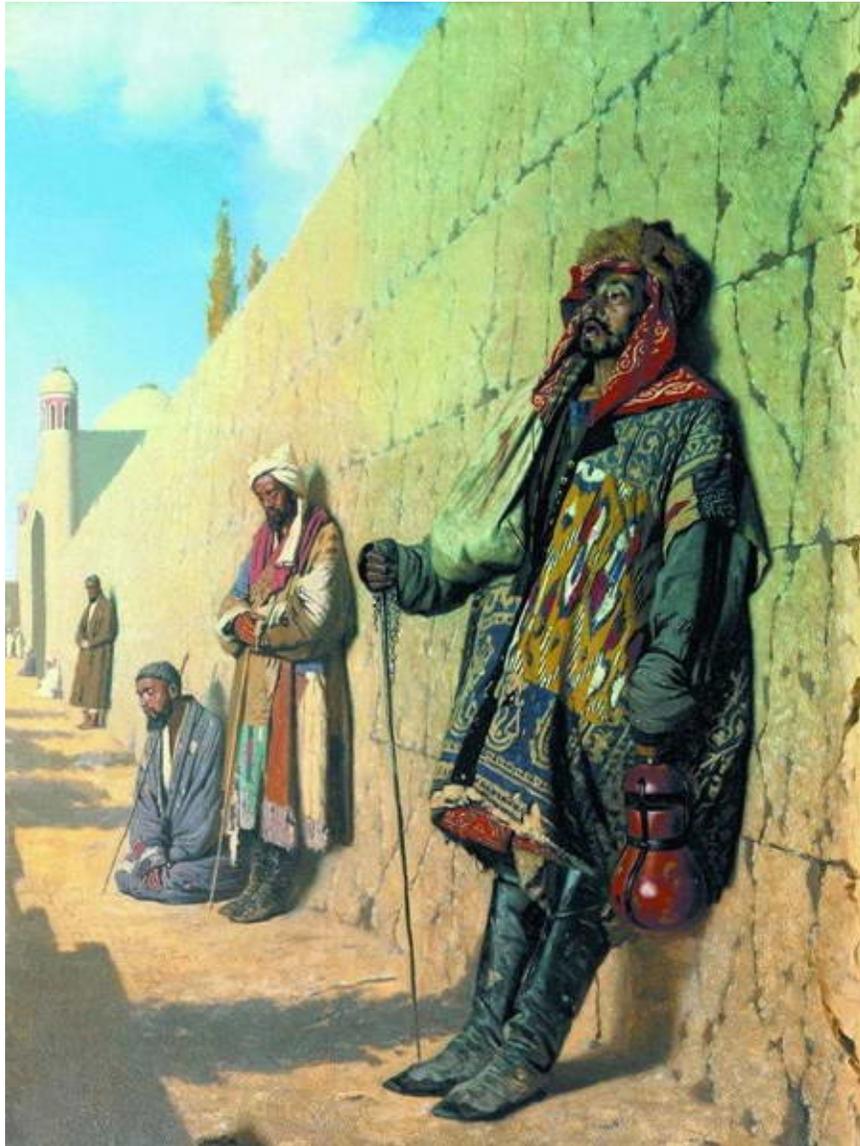
Два путешествия в Туркестанский край стали для Верещагина серьезной жизненной и художественной школой. Здесь он впервые соприкоснулся с войной, став ее непосредственным участником, увидел, сколько страданий и горя она несла людям. Во время своих поездок по Средней Азии Верещагин продолжал делать карандашные зарисовки с натуры, но все больше и больше он отдавал предпочтение масляной живописи. Из второй поездки в Туркестанский край художник привез свыше восьмидесяти этюдов, выполненных масляными красками. Многие из них — это вполне законченные произведения. Среди них национальные типажи, жанровые сцены, виды природы, архитектурные памятники. Предоставим слово искусствоведам для их оценки. «Исполненные обычно

непосредственно с натуры, они правдивы, точны и предельно закончены во всех деталях, — пишет А. К. Лебедев. — Эти вполне зрелые, исполненные с мастерством живописные произведения Верещагина ныне украшают наши лучшие художественные музеи. Их отличает строгий рисунок, отсутствие какой-либо искусственности в композиции, нарочитости в выборе ракурса и пр. Композиция — подробным делением сцены на множество планов — такова, что исключает впечатление этюдной „случайности“ мотива. Эта композиционная целостность при большой содержательности, тщательная завершенность художественной формы, строгое перспективное построение пространства делают этюды, в сущности, самостоятельными картинами».

Далее искусствовед отмечает, что этюды из второго туркестанского путешествия представляют собой большой шаг вперед в развитии верещагинской живописи. Если его первые живописные работы отличались условным темным колоритом, жесткой манерой письма, то теперь художник преодолевает этот недостаток и смело и звучно воспроизводит цветное богатство природы. Верещагин успешно передает пространство, изображает атмосферу, яркость солнечного света. В изображении архитектурных памятников, исполненных обычно с натуры, художник добивается правдивости, точности и предельной законченности во всех деталях.

Проявляя пристальный интерес к самобытной культуре народов, Верещагин гневно осуждал войну, и не только за то, что она несет смерть и страдания людям, но и за то, что ведет к бессмысленному разрушению памятников культуры. Этой мыслью пронизан этюд «Развалины театра в Чугучаке». Мы видим развалины здания, которое когда-то было интересным архитектурным сооружением, украшенным рельефным карнизом и скульптурными фигурами. Кругом безлюдье и запустение. На гряде битого кирпича и в редких зарослях бурьяна белеют человеческие черепа — напоминание о кровавом разгуле фанатиков, истреблявших мирное население городка.

Вновь художник обращается к острым социальным темам, обнажая такую язву туркестанского общества, как массовое нищенство, освященное религией. В Ташкенте Верещагин пишет небольшие по формату картины-этюды «Нищие в Самарканде», «Хор дервишей, просящих милостыню», «Дервиши в праздничном наряде», «Политики в опиумной лавке». На них — списанные с натуры образы старых и молодых, обреченных на праздное, паразитическое существование людей, оторванных от общественно полезного труда.



Нищие в Самарканде. 1869–1870 гг.

В Петербурге Верещагин оставался недолго. Он хотел на основе своих туркестанских впечатлений и предварительных рисунков и этюдов написать большую серию картин. Официальные власти вели с художником переговоры о правительственном заказе, рассчитанном на несколько лет, с ежегодным денежным содержанием в четыре тысячи рублей серебром. Сделка, однако, не состоялась. Художник не хотел связывать себя никакими правительственными заказами. Он понимал, что от него ждут помпезной батальной серии, прославляющей русских генералов-победителей, а у него было свое видение войны, проникнутое неприятием всякого проявления

милитаризма.

Верещагин решил избрать для работы один из западноевропейских городов и остановил свой выбор на Мюнхене. Париж в то время был осажден прусскими войсками, да и французская столица казалась уж очень шумной и сутолочной. Италия пугала наплывом туристов. Мюнхен же производил впечатление более тихого, провинциального города со своей, однако, интересной культурной жизнью. Не последнюю роль сыграло и то обстоятельство, что Верещагин сносно владел немецким языком, и это облегчало ему возможность общения с художниками Германии. Военное ведомство не хотело упускать Верещагина из-под своего крылышка и оформило ему трехлетнюю зарубежную творческую командировку, назначив небольшое денежное содержание — три тысячи рублей в год. Это было сделано при содействии генерал-губернатора Туркестанского края Кауфмана. Верещагин обещал издать «Альбом картин Туркестанского края». Выполненная им в Мюнхене большая серия картин должна была послужить его творческим отчетом.

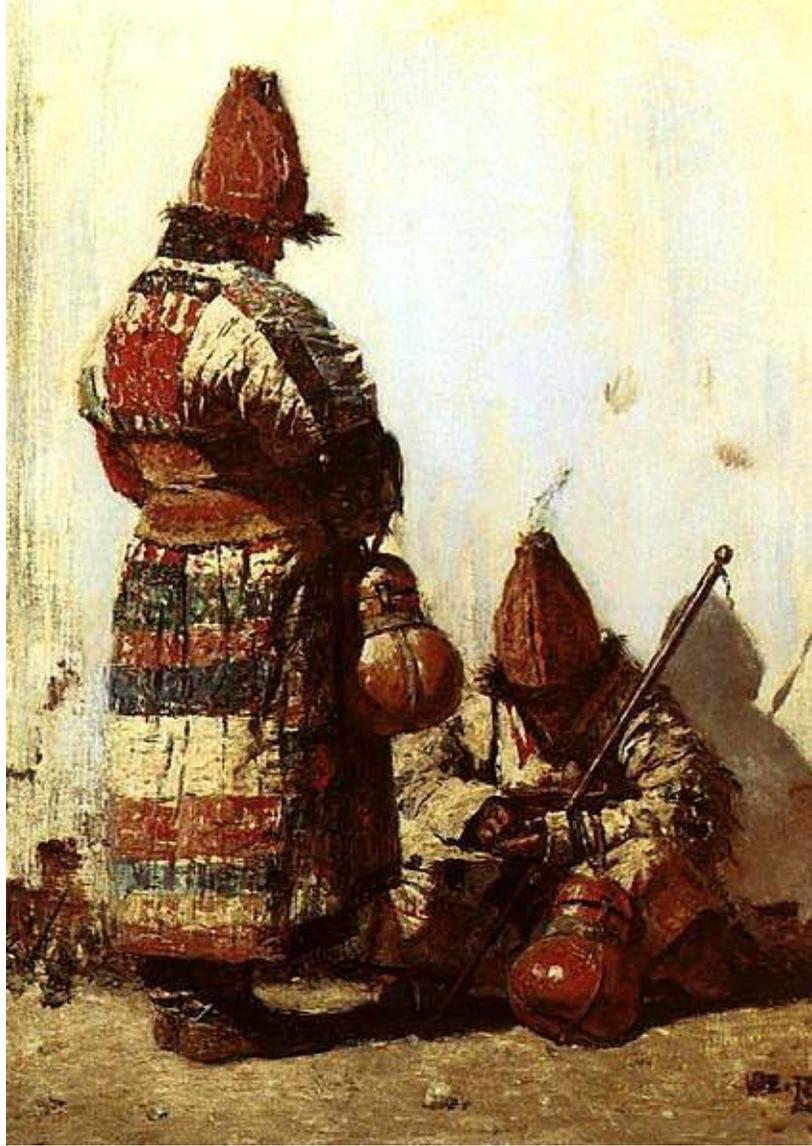
Мюнхен — столица Баварии — был в то время крупнейшим культурным центром Южной Германии. В архитектуре города средневековая готика сочеталась с более поздним барокко и классицизмом. Среди городских сооружений выделялись дворцы и замки баварских королей, над которыми высилась громада Фраузенкирхе, собора XIII века, с двумя тяжеловесными башнями, увенчанными луковичными куполами. Мюнхен славился своими картинными галереями, среди которых была и так называемая Старая Пинакотекa с полотнами великих мастеров прошлого. Баварская столица располагала и своей Академией художеств — ревностной хранительницей академических традиций.

Крупнейшими художниками среди тогдашних мюнхенских академистов были Вильгельм Каульбах и Карл Пилоти. Живописец и рисовальщик Каульбах в особенности прославился технически безупречными, но эффектными и несколько театрализованными иллюстрациями к произведениям Шекспира, Шиллера, Гёте. Пилоти писал полотна на исторические сюжеты. Реалистическое направление в живописи Баварии, как и всей Германии, пробивало себе дорогу медленно, с запозданием и носило половинчатый, измельченный характер. Но реалисты, уходя от серьезной социальной тематики, часто обращались к бытовым сценкам с налетом немецкой сентиментальности и даже слащавости. Главой баварских реалистов в живописи был в то время Вильгельм Лейбль, портретист и жанрист. Проживая преимущественно в деревне, он писал сцены из деревенской жизни, создавал сочные и

полнокровные образы крестьян. Фиксируя свое внимание на достоверности образов и обстановки, Лейбль уходил от острых социальных мотивов, поэтому он не смог подняться до той высоты критического реализма, на которую поднялся, например, великий французский художник-демократ Гюстав Курбе.

Из всех мюнхенских художников, принадлежавших к различным творческим направлениям, Верещагина наиболее заинтересовал и привлек Теодор Горшельдт, или Федор Федорович, как называли его в России. Они сблизились, а потом и подружились. Живописец и рисовальщик, Горшельдт сначала создавал охотничьи сцены, а потом увлекся батальной живописью. Он много путешествовал — побывал в Испании, Алжире, пять лет провел на Кавказе непосредственным участником операций русских войск против непокорных горцев, был свидетелем пленения Шамиля. Несколько работ этого художника были приобретены Александром II. Знакомый с войной не понаслышке, человек наблюдательный и трудолюбивый, Горшельдт создал серию образов кавказских горцев и русских солдат, написал ряд выразительных и правдивых батальных сцен.

Верещагин ценил Теодора Горшельдта как одаренного художника-баталиста, участника войн и неутомимого путешественника и считался с его отзывами о своих работах. В свою очередь и его мюнхенский друг дорожил мнением Василия Васильевича о своих полотнах, однако это не исключало определенных идейных разногласий между обоими художниками. Горшельдт не принимал реализма безоговорочно. В его батальных сценах порой улавливается налет красоты, романтической приподнятости. В них нет той предельно обнаженной реальности бытия, которая присутствует в работах Верещагина.





Дервиши-дуваны. 1869–1870 гг.

Поразительна судьба Теодора Горшельдта. Казалось, у смерти было много возможностей подсторожить его — и на Кавказе, и во время франко-прусской войны, когда Горшельдт был на театре боевых действий при Баварском корпусе.

Однако настигла она его дома 3 апреля 1871 года. Заразившись скарлатиной от своего ребенка, он неожиданно умер. Верещагин узнал об этом вечером во время концерта. Потрясенный, он покинул концертный зал и поспешил на квартиру друга, чтобы выразить соболезнование его семье. Вдова Горшельдта предложила Верещагину занять мастерскую покойного, которую у нее уже просили многие мюнхенские художники. Она сделала

это потому, что ее покойный муж всегда восхищался работами своего русского друга и, собираясь перейти профессором в Академию художеств, где ему давали мастерскую, сам намеревался передать свою старую студию Верещагину. Василий Васильевич, конечно, принял это предложение и воспользовался мастерской покойного Горшельдта.

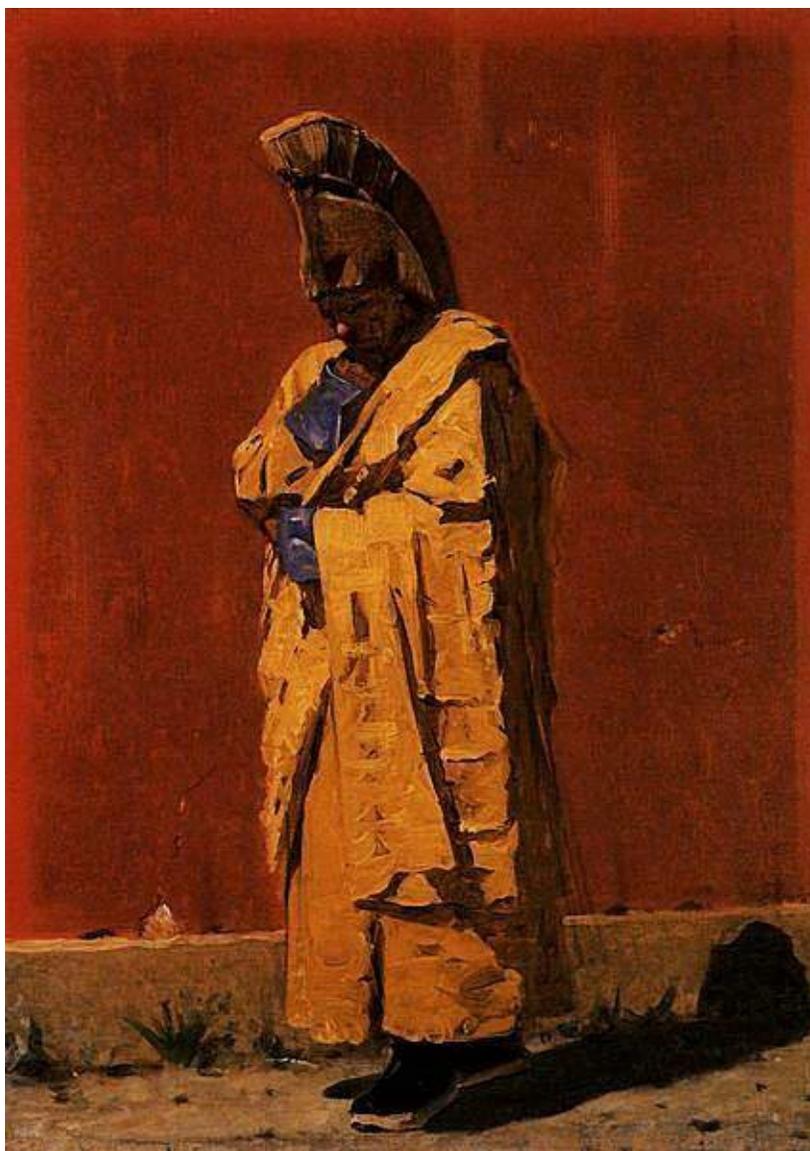
Мастерская была просторной и удобной, но в ней не хватало естественного света, что никак не устраивало Верещагина, который всегда стремился к жизненной правде, к четкой передаче света. Цenia Горшельдта, Василий Васильевич не одобрял его пристрастия к условностям, к «приблизительному» изображению солнца в условиях его недостаточно освещенной мастерской. Поэтому Верещагин оборудовал за городом еще одну мастерскую — простые дощатые навесы, окруженные оградой. Там художник иногда работал на открытом воздухе.

В Мюнхене Верещагин вел замкнутый образ жизни. Кроме семьи Горшельдта встречался только с А. Е. Коцебу и поляком Йозефом Брандтом, проживавшим в то время в Мюнхене. Пожалуй, оба привлекали Верещагина только как соотечественники. Он не считал их своими единомышленниками и какого-либо влияния с их стороны не испытывал. Близкий ко двору, Коцебу был баталистом старой школы. Верещагин ценил его трудолюбие, техническое мастерство, отчасти симпатизировал ему как человеку, но идейных его позиций не разделял. Брандт учился в Мюнхене у Пилоти и стал превосходным гиппистом, увлекаясь изображением лошадей. Он приблизился к реализму в большей степени, чем Коцебу, но большим мастером так и не стал.

Раз в неделю Верещагин изменял привычкам затворника и посещал мюнхенскую художественную выставку. Там он знакомился с новостями искусства и поддерживал связи с определенным кругом местных художников.

Какой бы замкнутый и затворнический образ жизни ни вел Верещагин, из его поля зрения не могли ускользнуть политические события в Западной Европе. До 1871 года Германия представляла собой конгломерат мелких государственных образований. Раздробленность, препятствовавшая успешному развитию капиталистических отношений, становилась явным политическим анахронизмом. Германия должна была объединиться либо снизу, революционным путем, либо сверху, под скипетром одного из немецких монархов. На эту роль претендовал король Пруссии из дома Гогенцоллернов. Милитаризм давно уже был возведен в ранг государственной политики этого военно-полицейского государства, планомерно, с помощью вероломства, обмана, купли или прямой военной

агрессии расширявшего свои пределы за счет слабых соседей. Революционные бои 1848 года, прокатившиеся по Германии, как и по другим западноевропейским странам, не на шутку встревожили немецкие имущие классы. Буржуазия и юнкерство стали откровенно делать ставку на прусского короля. На роль политического гегемона Германии претендовала и Австрия, но в 1866 году в военном столкновении с Пруссией она потерпела поражение. В 1870–1871 годах Пруссия столкнулась с наполеоновской Францией, также препятствовавшей объединению германских государств под скипетром Гогенцоллернов. Военный разгром Франции в итоге неудачной для нее франко-прусской войны позволил осуществить объединение Германии под эгидой прусского монарха. Прусский король Вильгельм стал теперь германским императором. Прусская военщина всячески возносила победителя французов фельдмаршала Мольтке и в особенности творца и вдохновителя прусской милитаристской политики, «политики крови и железа», канцлера Отто фон Бисмарка. В итоге объединения Бавария и другие мелкие германские королевства, великие герцогства, герцогства, княжества, вольные города вошли в состав империи в качестве административно-территориальных единиц — имперских земель. Местные династии, впрочем, сохранили номинальную власть с некоторыми представительскими функциями.



Калмыцкий лама. 1873 г.

Верещагин был свидетелем шовинистического угара, охватившего не только верхушку немецкого общества, но и среднего обывателя — завсегдаев мюнхенских пивных, разгульных студентов-корпорантов, буршей. Очевидно, эти события отозвались в душе Верещагина ненавистью ко всякого рода проявлениям милитаризма, агрессии и насилия, что не преминуло сказаться на творчестве художника. Картины знаменитой туркестанской серии, написанные в Мюнхене, пронизаны этим чувством.

В Мюнхене Верещагин познакомился с немецкой девушкой Элизабет Марией Фишер, которая вскоре стала его женой. О ней биографы художника сообщают нам мало. Известно, что Элизабет была моложе мужа

на четырнадцать лет. Верещагин, будучи к тому времени убежденным атеистом, уклонился от церковного обряда бракосочетания. Вряд ли этот шаг художника был воспринят с одобрением в бюргерской среде его новых родственников. В России Элизабет Мария стала называться на русский манер Елизаветой Кондратьевной.

Эта хрупкая на вид женщина, казавшаяся совсем миниатюрной рядом с рослым мужем, последовала вместе с ним в трудное индийское путешествие и разделила все тяготы. Она была не лишена литературного таланта и даже написала книгу на немецком языке «Очерки путешествия в Гималаи г-на и г-жи Верещагиных», возможно с помощью мужа. Василий Васильевич перевел ее с немецкого языка на русский, которым Елизавета Кондратьевна владела недостаточно свободно.

Годы, проведенные художником в Мюнхене, были периодом напряженной, титанической работы. Выразительную ее оценку дает В. В. Стасов в своем биографическом очерке о Верещагине: «Он засел в Мюнхене на целых три года. Что он в эти три года сделал — это громадно, это непостижимо уже и по внешнему объему картин, составляющих целую галерею, но еще более это громадно и непостижимо по новизне, силе и глубине высказанного кистью содержания. И что особенно бросается в глаза при взгляде на картины этого периода, это то, что в самой живописи Верещагина произошел необычайный переворот. Этот человек, почти боявшийся краски, чуравшийся от нее, одно время думавший даже забросить ее вовсе, чтобы только рисовать одним карандашом, внезапно становится великолепным колористом, точно будто он снял с себя одну шкурку и явился в совершенно новой, дотоле невиданной и неизвестной. Отбросив в сторону прежнюю сухую, жесткую мрачную краску, еще лежащую на всем, писанном у него в Азии, он становится светлым, блестящим, жизненно правдивым по кисти своей, и в картинах его разливается горячее, знойное солнце, дотоле только глубоко почувствованное им грудью, но отсутствовавшее на его холстах. К 30-м годам своей жизни Верещагин стал одним из самых необыкновенных колористов, какие только появлялись в Европе в последние века. Подобных превращений мало можно указать в истории искусства».



Внутренность юрты богатого киргиза. 1869–1870 гг.

Туркестанскую серию картин Верещагина обычно делят на бытовые картины и батальные. Деление это весьма условно, так как в некоторых произведениях сочетаются элементы и того и другого жанров. Все они написаны с гуманистических позиций неприятия феодального деспотизма, средневекового варварства, религиозной нетерпимости и жестокости. Вместе с тем художник проявляет большой интерес к быту и культуре народов Туркестанского края, к национальным типажам, относится с любовным вниманием к художественным вкусам туркестанцев, их архитектурным памятникам, одеждам, предметам прикладного искусства.

Картина «Продажа ребенка-невольника» (1872) — это гневный протест художника против рабства и самой омерзительной его формы — торговли детьми. В своих очерках «Из путешествия по Средней Азии» Верещагин писал: «Мне случалось слышать рассказы бывших рабов-персиян о том, как маленькие еще были захвачены туркменами: одни в поле на работе вместе с отцом и братьями, другие просто на улице деревни... Истории следующих затем странствований, перехода этих несчастных из рук разбойника-туркменца в руки торговца рабами и отсюда в дома

купивших их крайне печальны...» На картине «Продажа ребенка-невольника» мы видим сцену торга. Выразительны типы работорговца и богатого покупателя, седобородого старика. Торговец что-то нашептывает на ухо старику, должно быть, расхваливает свой «товар». Покупатель в раздумье перебирает четки. В выражении его лица угадывается борьба между скупостью и страстью приобретательства. Ребенок — предмет торга — безучастен к происходящему, он еще не ощущает трагизма своей судьбы.

Гневным обличением феодального деспотизма проникнуто другое полотно Верещагина — «Самаркандский зиндан» (1873). Для того чтобы осуществить первоначальный набросок с натуры, художник спускался по веревке в подземную тюрьму — зиндан через единственное отверстие сверху. «Когда я опустил в эту мрачную тюрьму, мне едва не сделалось дурно от зловонного, гнилого воздуха, и я с трудом мог сделать свой набросок, — вспоминал потом Верещагин. — И тут-то узники оставались более десятка лет подряд... Тюрьма теперь засыпана и сровнена с землей по приказанию русских войск...»

На картине — мрачное подземелье... Едва проникает сверху тусклый сноп света. Во мгле угадываются смутные фигуры узников, сидящих полукругом вдоль стены. В центре дувана на земляном полу лежит с широко раскинутыми руками умерший, над ним склонился узник. Еще один, обращенный к зрителю спиной, стоит во весь рост рядом с большим глиняным кувшином. С тупым безразличием смотрят заключенные на все происходящее. Они знают, что их ожидает такая же участь. Картина проникнута безысходным трагизмом, щемящей тоской.

Близки по композиции две большие по формату картины — «Двери Тамерлана» (1872–1873) и «У дверей мечети» (1873). В них нет какого-либо действия, динамичного сюжета — только тяжелые, массивные двери с тонко выписанным восточным орнаментом и две человеческие фигуры по бокам.

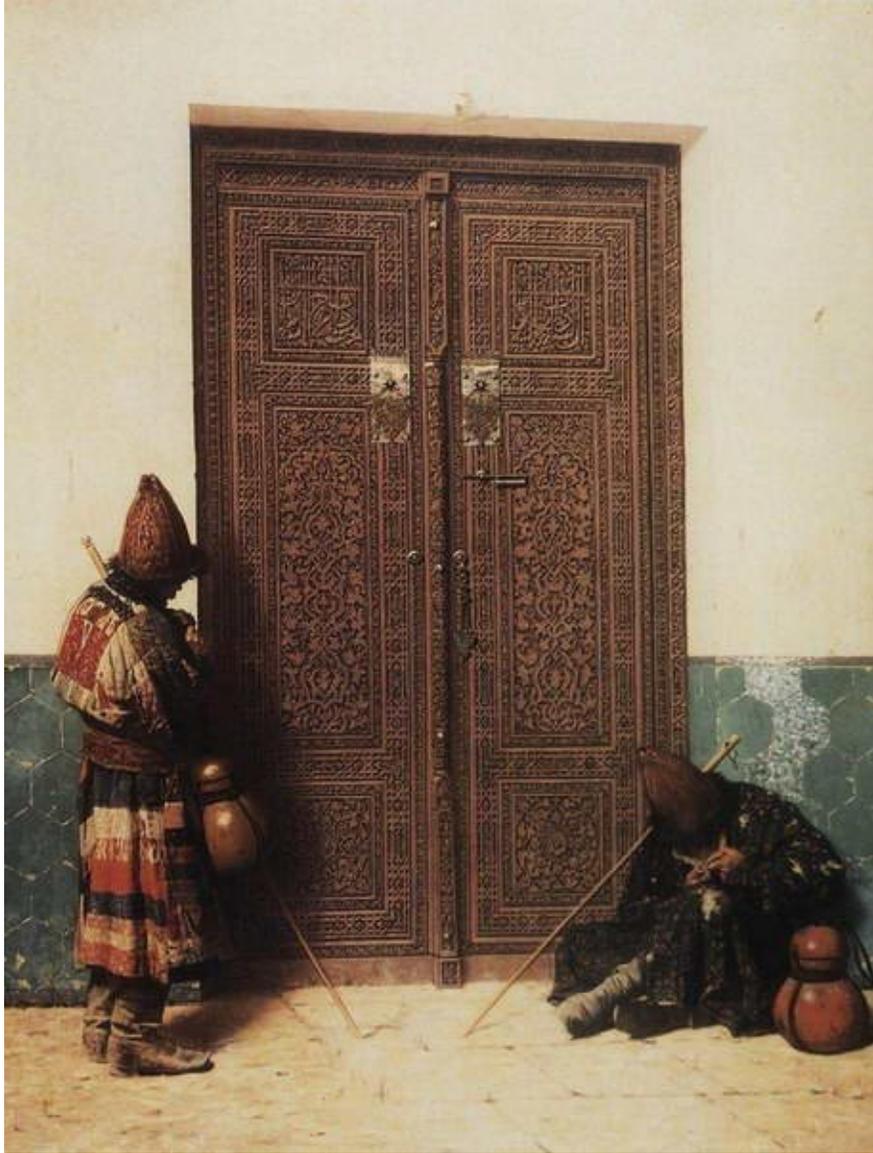


Двери Тамерлана. 1871–1872 гг.

Картина «Двери Тамерлана» переносит зрителя в средневековое прошлое, в эпоху процветания деспотических монархий, может быть самого Тамерлана. Два стража-воина в старинных парадных одеяниях и вооружении застыли, словно безмолвные статуи, у дверей своего владыки. Лица воинов почти не видны, но можно предугадать их бесстрастность, за которой скрывается раболепная угодливость и слепая покорность властелину. Их индивидуальность и не интересовала художника. Какая может быть индивидуальность у бездумных исполнителей чужой воли? Верещагинские «Двери Тамерлана», символизирующие средневековый восточный деспотизм, вызвали восторженные отзывы В. В. Стасова и

И. Н. Крамского. Художник сумел передать дух феодального Востока, его кровавых деспотий.

Полотно «У дверей мечети» переносит зрителя в современную художнику эпоху. Оно знакомит с повседневной жизнью Средней Азии. На полотне изображена почитаемая местными мусульманами святыня — мечеть Газрет-Ясави в городе Туркестане. Такие же, как и на предыдущей картине, массивные двери, украшенные сплошным узорчатым орнаментом. По обе стороны от них два нищих дервиша, ищущие насекомых в своих ветхих лохмотьях, контрастируют с величием дверного орнамента. Картина напоминает о застое восточной цивилизации; нарядный фасад не может скрыть социальных язв. Фигуры дервишей, в отличие от двух стражей на предыдущем полотне, расположены асимметрично, они жалки, ничтожны. Но есть в этих нищих дервишах и импозантных стражниках и нечто общее. И те и другие — порождение феодального общества, лишившего их творческого, интеллектуального начала и давшего им в удел убогость духовной жизни, преобладание животного начала над всем остальным.

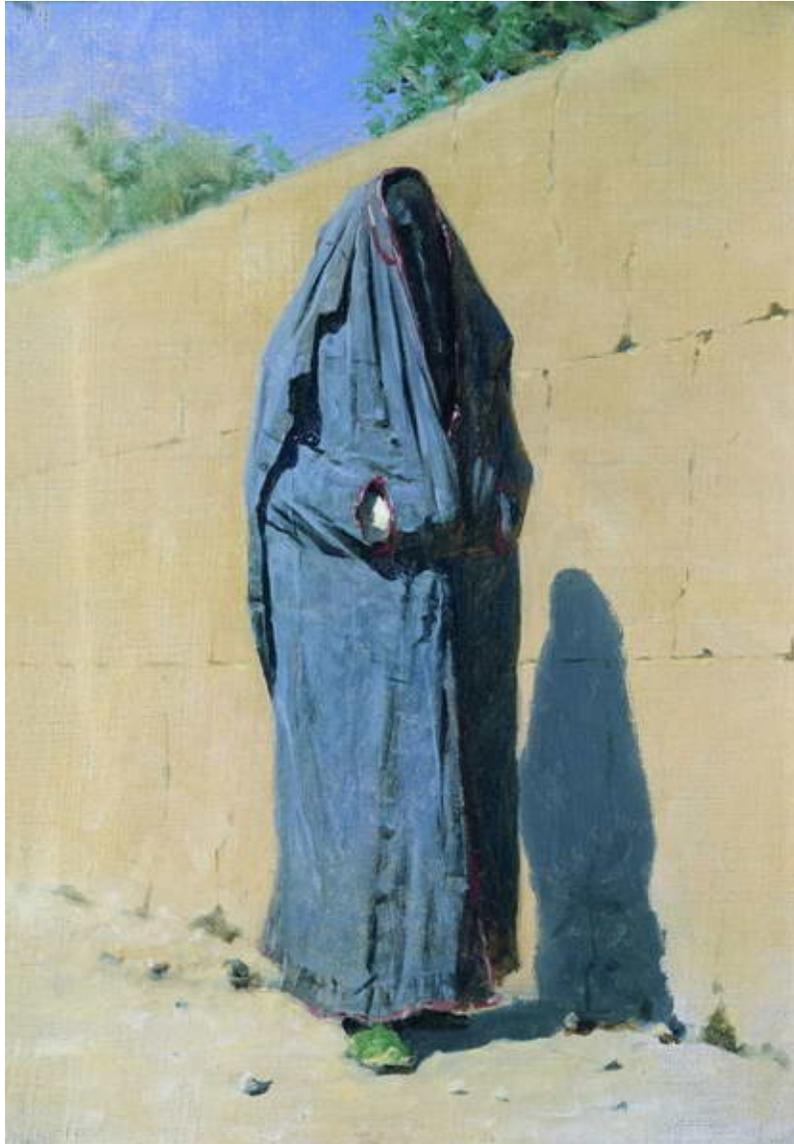


У дверей мечети. 1872 г.

Осуждая деспотизм феодальных владык и тунеядство дервишей, Верещагин с восхищением и любовью относится к творческой одаренности народных мастеров-умельцев Туркестана. Тщательно выписывая тонкий дверной орнамент, художник любуется его гармонией и совершенством.

Композиционно просто решена картина «Узбекская женщина в Ташкенте». На фоне глухой глинобитной стены движется бесформенная фигура женщины, укутанной в покрывало. Лицо женщины закрывает, согласно мусульманским обычаям, чалван. Темная расплывчатая тень на стене как бы оттеняет уродливость фигуры женщины-затворницы.

Бесхитрое по своему сюжету полотно, списанное с натуры, напоминает о бесправии, тяжелой доле женщины-мусульманки и воспринимается зрителем как широкое социальное обобщение.



Узбекская женщина. Конец 60-х — начало 70-х годов XIX в.

В Мюнхене Верещагин задумал написать триптих — три жанровые сценки сатирического характера — о том, как ссорились два муллы — молла Раим и молла Керим. Вероятно, сюжет был навеян фольклором, в котором большое место занимали образы жадных и склочных мулл. Но художник не осуществил свой замысел полностью и написал только одну из трех задуманных картин — «Молла Раим и молла Керим по дороге на

базар ссорятся». Фигуры обоих мулл, сидящих на осликах, жестикулирующих и переругивающихся, характерны и забавны.



Молла Раим и молла Керим по дороге на базар ссорятся. 1873 г.

В небольшой картине «Богатый киргизский охотник с соколом» (1871) угадывается восхищение художника колоритным народным образом. В ней показана красочно-бытовая, праздничная сторона среднеазиатской жизни. Пожилой киргиз с красивыми чертами загорелого лица, в ярком праздничном костюме и светлой войлочной шляпе держит на поднятой правой руке охотничьего сокола и любуется птицей. Сокол, расправивший крылья, готов повиноваться условному сигналу хозяина и взлететь за добычей. Высвеченная фигура охотника выписана на фоне внутреннего убранства юрты. Богатый узорчатый костюм охотника, ковровый орнамент подчеркивают художественный вкус киргизского народа.



Богатый киргизский охотник с соколом. 1871 г.

Для работы над батальными картинами туркестанского цикла художник использовал множество этюдов и рисунков, выполненных с натуры непосредственно в Туркестанском крае. Часть этих картин написана по личным впечатлениям Верещагина. На них воспроизведены те боевые операции, участником которых он был. Сюжетами для трех картин — «Смертельно раненный», «Пусть войдут» и «Вошли» — стали эпизоды обороны самаркандской крепости.

Картина «Смертельно раненный» (1873) своей лаконичной выразительностью заставляет зрителя поверить, что художник воспроизвел виденный им трагический эпизод. Действительно, точно такой же

Верещагин как очевидец описывает в своем самаркандском очерке: «Пуля ударила в ребра, он выпустил из рук ружье, схватился за грудь и побежал по площадке вкруговую, крича:

— Ой, братцы, убили, ой, убили! Ой, смерть моя пришла!

— Что ты кричишь-то, сердечный, ты ляг, — говорит ему ближний товарищ, но бедняк ничего уже не слышал, он описал еще круг, пошатнулся, упал навзничь и умер, и его патроны пошли в мой запас».

Картина передает образ смертельно раненного человека, испытывающего нестерпимую физическую боль. Зажав рукой рану, солдат собирает последние силы и судорожно бежит по кругу, стараясь спастись от неминуемой смерти. Необычная поза раненого передает предсмертную конвульсию, обреченность, кажется, еще мгновение — и смерть достигнет несчастного. Затянутое пороховым дымом небо, брошенное ружье, мертвые тела на заднем плане картины подчеркивают драматизм ситуации.



Смертельно раненный. 1873 г.



Смертельно раненный. Фрагмент

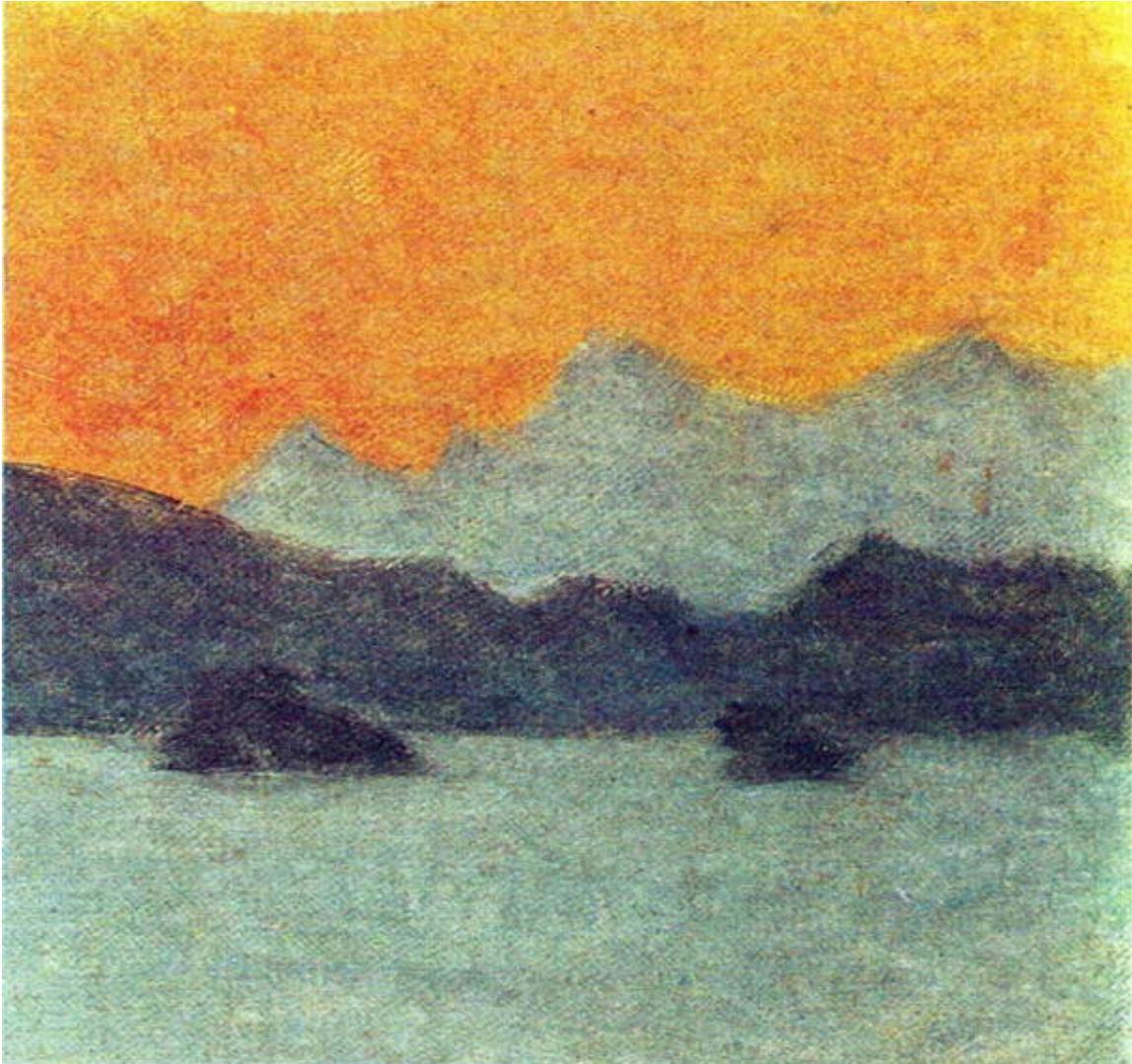
В картине «У крепостной стены. „Пусть войдут!“» (1872) также отражено реальное событие, участником которого был Верещагин. У пролома крепостной стены в ожидании вражеского приступа притаился отряд защитников крепости, оцетинившихся штыками. За стеной, очевидно, слышатся голоса противника, заставляющие ожидать штурма. Впереди колонны — офицер, обнаживший саблю. Это полковник Назаров — один из основных руководителей обороны крепости. Напряженные фигуры солдат передают нетерпение, тревогу ожидания и решимость выиграть бой. Эти чувства улавливаются и в лицах солдат, суровых и мужественных. Как подчеркивает А. К. Лебедев, «художник с большим

вниманием изображает наряду с офицером каждого простого солдата. И солдат здесь едва ли не впервые в истории мировой батальной живописи начинает выступать как решающая сила военных событий». В центре внимания художника образ не военачальника, а солдат, их братства, и офицер неотделим от него.

Интересно колористическое решение картины. Ее цветовая гамма построена на контрастном сочетании трех основных красок: желтовато-песчаного цвета почвы и крепостных стен, сине-голубого неба и белого цвета солдатских рубах.



У крепостной стены. «Пусть войдут!» 1872 г.



Озеро в горах. Конец 60-х годов XIX в.

«У крепостной стены. „Вошли!“» (1871) по своему сюжету служит логическим продолжением предыдущего полотна. Противник предпринял попытку штурма крепости и отступил с большими потерями. На картине запечатлен момент передышки после успешно отраженной атаки. На переднем плане изображена беспорядочная груда тел убитых врагов. В глубине идет уборка павших русских солдат, сложенных в правильный ряд. Их уносят на носилках, очевидно, для обряда погребения. Отдыхающие солдаты спокойно раскуривают трубки и не обращают никакого внимания на окружающее. На их лицах отрешенное равнодушие и к убитым товарищам, и к врагам с их изувеченными телами. Главный обличительный пафос этого произведения направлен против равнодушия людей,

притупления человеческих чувств при виде ужасов войны, страданий близких.

Тем же пафосом проникнута картина «Забывтый» (1871). На предгорной равнине, на берегу неширокой речки лежит, раскинув руки, убитый русский солдат. Лицо его залито кровью. На труп слетаются стервятники и другие хищные птицы. Одна из них уже уселась на грудь убитого, которого забыли на поле боя свои же товарищи.

В свое время эта картина вызвала особое неудовольствие Кауфмана. Генерал-губернатор утверждал, что таких случаев, чтобы бросили на поле боя русского солдата, в его армии никогда не было и не могло быть. Сюжет картины недостоверен, это творческий вымысел художника, навеянный, с одной стороны, реалиями туркестанской войны, а с другой — народной поэзией, песнями-причитаниями о русском солдате, павшем на чужбине. Эпиграфом к своей картине Верещагин дал слова из русской народной песни «Уж как пал туман на сине море»:

Ты скажи своей молодой вдове,
Что женился я на чужой жене;
Нас сосватала сабля острая,
Положила спать мать-сыра земля...

Нападение в казахской степи разбойничьей банды Садыка на малочисленный русский казачий отряд послужило сюжетом для картины «Парламентеры» (1873). При ее создании, по свидетельству самого Верещагина, он также воспользовался своими впечатлениями о событиях на китайской границе в 1869 году, когда ему пришлось участвовать в рейде русского пограничного отряда.

В узкой горной долине небольшой отряд русских солдат попал в окружение. За телами коней, образующих оборонительный круг, лежат солдаты. Один из русских, офицер, стоит во весь рост, другой привстал на колени. На переднем плане полотна два конных всадника-парламентера. Приблизившись к русскому отряду, они предлагают сдаться. Русские окружены со всех сторон, и вражеское кольцо продолжает сжиматься. На поле боя видны тела убитых врагов, но редуют и силы обороняющихся. У врага многократный численный перевес. Однако вставший во весь рост русский офицер, подняв вверх саблю, гордо отвергает предложение парламентеров.

Полное название, которое дал картине художник, таково —

«Парламентер. Сдавайся! — Убирайся к черту!» Видимо, именно такими возгласами обменивались стороны. Картина «Парламентеры» — яркий рассказ о воинском долге, о подвиге горстки русских солдат, предпочитающих геройскую гибель сдаче в плен, бесчестью.

Цикл картин, связанных с историей туркестанской войны, Верещагин объединил под общим названием «Варвары». Сначала художник замыслил написать серию из десяти полотен, но выполнил только семь. Все они представляют собой тематически цельное повествование о героизме русских солдат, о варварских нравах среднеазиатских феодальных деспотий, а каждая картина — как бы его отдельная глава. В письме, адресованном предположительно В. В. Стасову, Верещагин назвал цикл «Варвары» «эпической поэмой, в которой картины заменяют главы, тем более что события, из которых соткан сюжет, не все за один раз собраны и составлены в голове автора...».

Первая картина из этого цикла — «Высматривают» (1873). Содержание ее таково: небольшая группа бухарских солдат-дозорных притаилась на крутом обрыве и наблюдает из своего укрытия за русским отрядом. Пестрая одежда бухарцев сливается с яркой зеленью. Где-то неподалеку расположились их главные силы, готовые по первому сигналу дозорных напасть на не подозревающих об опасности русских.

Картина «Нападение врасплох» (1871) изображает нападение неприятеля на тот самый русский отряд в горной долине, за которым наблюдал с крутого обрыва бухарский дозор. Художник хорошо сумел передать внезапность нападения. Не ведая об опасности, безоружные русские солдаты беспечно разбрелись по долине. И вдруг на них надвинулась конная лавина бухарцев. Русских уже топчут конями, рубят шашками. Кто-то пытается спастись, но тщетно. В лагере небольшая группа солдат во главе с офицером тесно сплотилась плечом к плечу и, полная решимости драться до последней возможности, приготовилась к отражению атаки. Пожилой офицер с обнаженной шашкой подает пример солдатам своим спокойствием и уверенностью.

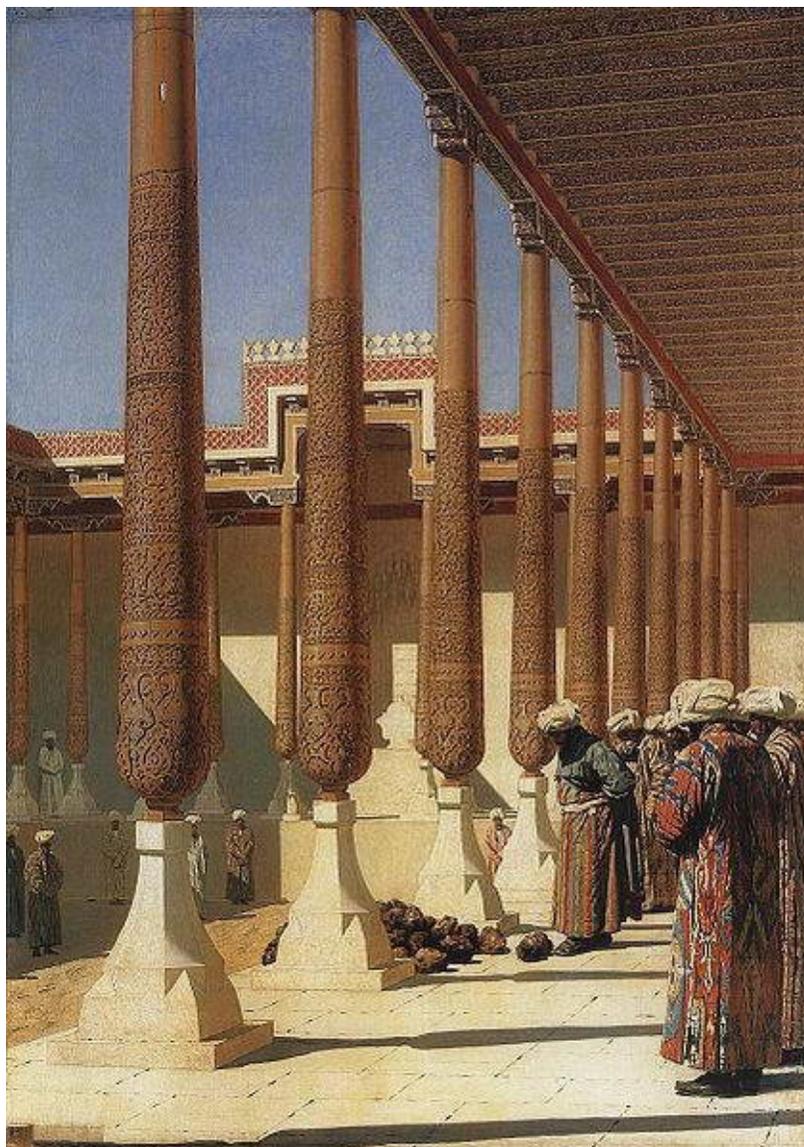
Ситуация, изображенная на картине «Окружили, преследуют» (1872), служит продолжением сюжета предыдущего полотна. Маленький героический отряд, отбив первую атаку противника, пытается вырваться из окружения. Положение отряда отчаянное. Многие ранены. Здоровые поддерживают раненых товарищей, бережно держат на руках израненного офицера. Обреченность последней героической попытки поредевшего отряда выбраться из окружения очевидна.

Это произведение художника подверглось яростным нападкам, в

особенности со стороны военных. Ведь художник осмелился показать суровую правду о войне, тяжелых потерях, которые несли русские солдаты из-за просчетов командования. Верещагина обвиняли в «небывальщине», в «клевете на храброе туркестанское воинство». Между тем в основу и этой картины были положены реальные впечатления художника о рейде в пределы Кульджинского ханства в 1869 году. В самой трудной, казалось бы безвыходной, обстановке русский солдат проявлял героизм и находчивость, мужественно переносил самые суровые тяготы войны. Об этом художник и хотел сказать своим правдивым полотном.

Картина «Представляют трофеи» (1872) переносит зрителя ко двору бухарского эмира, кровавого деспота и тирана. Перед нами великолепная галерея дворца Тимура в Самарканде с легкими резными колоннами. Эмир, тучный, коренастый, любит грудой отрубленных голов павших в бою русских солдат, доставленных во дворец в качестве «трофеев». Разодетые придворные, сановники, находясь в почтительном отдалении, раболепно склонили головы перед своим владыкой. В покорном страхе застыли бессловесные слуги. А эмир, надменный и напыщенный, толкает ногой одну из голов и равнодушно рассматривает ее — выразительный штрих к характеристике тирана, жестокого угнетателя, разжигающего у своих подданных слепую ненависть к русским.

Прекрасно переданы перспектива колоннады, нарядная, богатая отделка дворца. Верещагин строит произведение на противопоставлении. Красота архитектурного сооружения, яркий солнечный свет, чистое голубое небо контрастируют со зловещей грудой отрубленных голов, фигурой эмира, раболепными придворными. Картина эта — осуждение феодальной дикости, жестокости и произвола.



Представляют трофеи. 1872 г.

Полотно «Торжествуют» (1872) тематически перекликается с предыдущим произведением.

Площадь Регистан в Самарканде перед великолепным фасадом медресе, разукрашенным цветным изразцовым орнаментом, заполнена толпой, в центре которой — мулла-проповедник. На высоких шестах, установленных поперек площади, головы русских солдат. Это, вероятно, те самые «трофеи», которыми любовался эмир во дворе своего самаркандского дворца. Согбенная фигура муллы-проповедника, призывающего к священной войне против русских, передает экстаз религиозного фанатика. В пестрой, разноликой толпе мы видим и богатых

всадников, и дервишей в остроконечных шапках с кружками для подаяния, и купцов, и бедный трудовой люд — колоритные и достоверно-убедительные образы. Все вслушиваются в речь проповедника.



Торжествуют. 1872 г.



Торжествуют. Фрагмент

Эпиграфом к картине Верещагин избрал изречение из Корана: «Так повелевает бог! Нет бога, кроме бога!» Художник гневно обличает не только жестоких феодальных правителей, но и фанатичных мулл, освещавших именем Аллаха жестокость и деспотизм. Поэтому картина в отличие от предыдущей имеет еще и сильную антиклерикальную направленность.

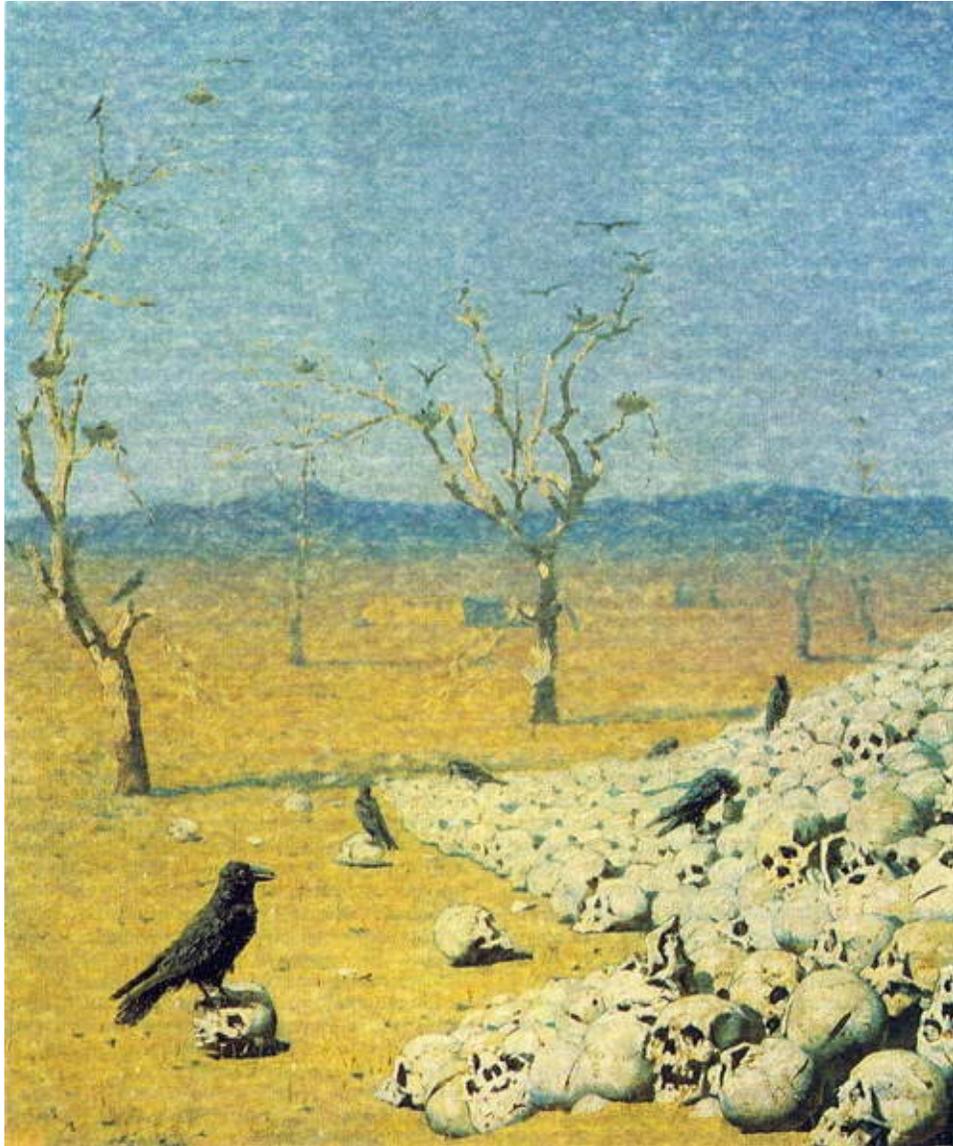
В картине «У гробницы святого благодарят всевышнего» (1873) бухарский эмир со своими приближенными у гробницы Тамерлана в самаркандском мавзолее Гур-Эмир воздает благодарственные молитвы за дарованные победы. Художник, мастерски передав красоту отделки

мавзолея, сложную вязь орнамента, словно любуется великолепием архитектурного сооружения, возведенного руками талантливых народных умельцев, а богомольный эмир со своей свитой лишь нарушает гармонию этой красоты.

Самая значительная работа в туркестанской серии верещагинских картин — «Апофеоз войны» (1871–1872). Место действия — Туркестан времен Тамерлана, конец XIV — начало XV века. Песчаная пустыня с цепью невысоких гор вдали. Мертвые, высохшие деревья на месте когда-то цветущих садов. На втором плане развалины обезлюдившего, разгромленного города. Это следы многовековой культуры, созданной руками людей и уничтоженной ордой завоевателей. На переднем плане привлекающая пернатых хищников зловещая пирамида из человеческих черепов с пробоинами от ударов копьем.



Апофеоз войны. 1871 г.



Апофеоз войны. Фрагмент

Это не фантазия художника. Имеются бесспорные исторические свидетельства того, что по велению грозного завоевателя Тамерлана воздвигались пирамиды из голов побежденных для устрашения подданных. Русский прогрессивный историк Т. Н. Грановский в своей публичной лекции приводил свидетельства кастильского путешественника Гонсалеса де Клавико, побывавшего при дворе Тамерлана в Самарканде и видевшего в Средней Азии подобные пирамиды. В более поздние времена среднеазиатские ханы, следуя примеру Тамерлана, также возводили «памятники» из черепов поверженных врагов. Массовое избиение побежденных противников устраивали бухарский эмир Насрулла и

кокандский хан Алим. А известный русский путешественник и писатель К. Ковалевский видел подобные пирамиды вблизи Ташкента еще в 1840 году.

Цветовое решение картины основано на контрастном сочетании трех тонов: желтого песка и того же цвета городских развалин, желтовато-белых черепов и светло-синего неба.

Однообразный цветовой колорит усиливает впечатление унылой безотрадности. Идейное же содержание далеко перерастает рамки туркестанской серии. Пожалуй, еще никто до Верещагина не выступал со столь гневным обличительным пафосом против захватчиков и агрессоров, кто бы они ни были, и против захватнических войн, где бы и когда бы они ни велись. Это мог быть и вызов прусской военщине, разгромившей за год до окончания работы художника над картиной Францию.

Поэтому Верещагин отказался от первоначального своего намерения дать картине название «Апофеоз Тамерлана». Такое название показалось ему слишком узким, локальным, ибо он собирался обличать не только среднеазиатского завоевателя. Окончательное название картины — «Апофеоз войны» — имело более широкий, обобщающий смысл. На ее раме художник начертал: «Посвящается всем великим завоевателям: прошедшим, настоящим и будущим». Так Верещагин бросал вызов всем милитаристским силам не столько прошлого, сколько настоящего и будущего, которые готовы ввергнуть народы в ужасы новых войн. Картина с броской откровенностью политического памфлета выражала гуманистические, антимилитаристские идеалы художника, его ненависть к насилию, варварству, захватническим войнам и завоевателям.

Туркестанская серия, в которой Верещагин поставил острые социальные проблемы, обогатила реалистическое направление русского изобразительного искусства. Василий Васильевич Верещагин сразу приобрел известность как выдающийся русский художник общеевропейского масштаба.

Итак, титаническая работа над туркестанской серией картин, отнявшая немало сил и времени, была закончена. Художник ощущал нечеловеческую усталость и тоску по Родине. Он мечтал о выставке своих работ в Петербурге и в одной из западноевропейских столиц, может быть в Лондоне. Англичане с алчным вождением давно посматривали на Туркестанский край, и Туркестанская выставка, пожалуй, могла их заинтересовать. Была закончена работа и по подготовке альбома рисунков и этюдов, который вскоре должен был выйти в издании Обернеттера.

В конце 1872 года у Верещагина в Мюнхене побывал Павел

Михайлович Третьяков, тонкий ценитель, страстный собиратель произведений русского реалистического искусства. Темпераментный человек, прекрасный знаток живописи, живой, остроумный собеседник сразу же понравился художнику. Третьяков посетил верещагинскую студию, подолгу рассматривал каждое полотно, расспрашивал о событиях, которые легли в основу той или иной картины. Разговор шел о перспективах реалистического искусства, за которым оба собеседника видели будущее. Павел Михайлович восторженно оценил верещагинские работы, угадав в них почерк выдающегося мастера передового демократического искусства, и убедился, что его коллекция не будет сколько-нибудь полной без лучших произведений Верещагина. С тех пор между Василием Васильевичем Верещагиным и Павлом Михайловичем Третьяковым сложились близкие, дружеские отношения. Третьяков немало сделал для популяризации творчества своего друга, систематически приобретая многие из его полотен.

Глава V

Путешествие в Индию

В 1872 году на Лондонской всемирной выставке Верещагин выставил три своих полотна — «Опиумеды», «После удачи» и «После неудачи». Наряду с ним в выставке участвовали и другие видные представители реалистического направления в русском искусстве — А. П. Боголюбов, Ф. А. Васильев, В. Г. Перов, М. М. Антокольский. Некоторых художников демократического направления царские власти не пустили в Лондон для участия в выставке. Но все же лондонская публика смогла познакомиться с русским реалистическим искусством и высоко оценить его.

В 1873 году в английской столице, в Хрустальном дворце, открылась первая персональная выставка работ Верещагина. Всего на ней было представлено тринадцать картин, восемьдесят один этюд и сто тридцать три рисунка. В каталоге, выпущенном к открытию выставки, перечню произведений Верещагина была предпослана надпись: «Эти картины не продаются», которая, казалось бы, противоречила общепринятой традиции. Обычно каждая подобная выставка заканчивалась распродажей полотен, и художники всячески рекламировали свои произведения, чтобы заинтересовать состоятельных покупателей. Верещагин хотел сохранить туркестанскую серию как единое целое и непременно в руках отечественного владельца. Он надеялся, что, может быть, царское правительство купит ее целиком.

Отзывы лондонских критиков о верещагинской выставке были восторженными. Отмечались и оригинальность содержания произведений русского художника, и превосходный рисунок и колорит, и умелая передача национальных характеров и природы Туркестанского края. Видный английский критик Аткинсон писал в «Сатедей ревью», что мастерство Верещагина стоит никак не ниже взятых им задач, и предсказывал ему общеевропейскую известность.

В том же 1873 году состоялась Всемирная выставка в Вене. В ее русском отделе экспонировались этюд Верещагина «Голова ташкентца», серия фотографий с его туркестанских этюдов и картины. На венской выставке побывал В. В. Стасов, где впервые увидел произведения Верещагина. (В то время они еще не были знакомы.) В своей статье, посвященной художественному отделу Всемирной выставки, русский

критик-демократ уделил внимание верещагинским работам, хотя они и были представлены преимущественно фотографиями, уловив в них гуманистическую направленность, гневный протест против феодальной деспотии и варварства. Особенно высоко Стасов оценил картину «Апофеоз войны», назвав ее самой значительной в туркестанской серии.

Верещагин с интересом читал страстные статьи Стасова, публиковавшиеся в газетах и журналах, которые порой доходили до него, когда он пребывал еще в Париже, Ташкенте и Мюнхене. В них утверждались идеи передового реалистического искусства, раскрывалась несостоятельность мертвящих догм академизма. Стасов громогласно утверждал, что будущее в русском искусстве принадлежит реализму, живущему интересами народа, а не отжившему академизму, чуждому этим интересам. В работах критика-демократа Верещагин улавливал близкие своим взгляды на искусство и эстетические принципы, которых он сам придерживался. В Стасове художник узрел единомышленника и жадно потянулся к нему.

Приехав в Петербург для устройства своей новой выставки, Верещагин первый сделал шаг, чтобы познакомиться со Стасовым, и навестил его в Публичной библиотеке. Владимир Васильевич заведовал там художественным отделом. Облик Стасова, пожалуй, соответствовал тому образу, который невольно складывался при чтении его статей, резких, наступательно-боевых по тону и новаторских по содержанию. Откуда-то из-за книжных стеллажей навстречу художнику вынырнул рослый человек с окладистой бородой, похожий на былинного богатыря, и протянул огромную ладонь. Встретились, словно старые знакомые. Было нечто общее в облике Верещагина и Стасова — и внешнее сходство, и неукротимый темперамент, и преданность своим идеалам. С первой встречи оба понравились друг другу, разговорились. Встретились еще раз, потом еще и еще. Идейная близость помогла им стать друзьями. Впрочем, бывали между ними и ссоры, и длительные размолвки: не на идейной почве, нет — из-за неукротимости темпераментов, обидчивости, но любая размолвка кончалась примирением, друзья забывали о мелких обидах и недоразумениях.

Занимаясь подготовкой к выставке, Верещагин не переставал работать. По этюду, сделанному с натуры в Коканде, он написал небольшую картину «Входные ворота во дворец кокандского хана».

Верещагинская выставка открылась в Петербурге 7 марта 1874 года. С первых же дней она стала пользоваться у зрителей неизменным успехом. У здания, где проходила выставка, длинной вереницей стояли коляски,

кареты, постоянно толпилась публика. В некоторые дни недели устанавливался бесплатный вход, что делало выставку доступной для малоимущих зрителей. По максимально низкой цене — пять копеек — продавали каталог, в котором помимо перечня экспонировавшихся картин была помещена статья о Туркестанском крае, написанная генералом А. К. Гейнсом.

Выставка произведений Верещагина вызвала большой интерес русской демократической интеллигенции, так как отвечала ее идейным устремлениям. «Верещагинское творчество вливалось мощным потоком в общую борьбу передовой русской интеллигенции против российской полукрепостнической действительности, — пишет А. К. Лебедев. — Картины Верещагина привлекали внимание к героическому русскому солдату, то есть к тому же простому русскому народу, обрекаемому на тяжкие испытания войны, часто бросаемому на произвол судьбы и гибнущему в неведомых краях».

Передовые деятели русского искусства восторженно отзывались о верещагинской выставке. В. В. Стасов посвятил ей специальную статью, сравнивая Верещагина, «неумолимого и дерзкого реалиста», с известным французским баталистом академического направления Орасом Верне, убежденным бонапартистом, автором помпезных полотен. Критик-демократ убедительно доказывал, что русский художник явно выигрывал в сравнении с этим французским живописцем, поверхностным и чуждым глубоким демократическим идеям.

И. Н. Крамской, поначалу относившийся к творчеству Верещагина сдержанно и упрекавший его в отсутствии психологической выразительности, в письме к Стасову от 15 марта 1874 года восторженно восклицал: «Теперь о Верещагине: предваряю, я не могу говорить хладнокровно. По моему мнению, это — событие. Это завоевание России, гораздо большее, чем завоевание Кауфмана... Эта идея, пронизывающая... всю выставку, эта неослабная энергия, этот высокий уровень исполнения... этот, наконец, прием, невероятно новый и художественный в исполнении вторых и последних планов в картине, заставляет биться сердце гордостью, что Верещагин русский, вполне русский».

Скульптор М. М. Антокольский, находившийся в то время в Риме, писал В. В. Стасову: «Вчера я прочитал первую хорошую статью в „Голосе“ о выставке Верещагина. Так и хотелось крепко обнять даровитого художника, которому, по-моему, нет у нас равного (исключая Репина)».

С восторженными отзывами о выставке выступили влиятельная столичная газета «Санкт-Петербургские ведомости» и некоторые другие

органы печати. Однако художнику пришлось не только услышать добрые слова почитателей, но и подвергнуться разнузданной травле. «Верещагинской выставке не суждено было дойти до конца спокойно, мирно, как у всех», — писал Стасов. Резким нападкам Верещагин и его работы подверглись со стороны высших военных и сановных кругов. В особенности же неистовствовали генерал К. П. Кауфман и директор Азиатского департамента П. Н. Стремоухов. Художника обвиняли в клевете на русскую армию, в бесчестье русского оружия, в злом вымысле, даже в отсутствии патриотизма. Стремоухов при всех заявил Верещагину, что ему стыдно за эти туркменские картины, поскольку художник унизил и оклеветал русского солдата. Кауфман при всей своей свите шельмовал Верещагина и кликушествовал: «Картины его ужасны и граничат с изменой». Реакционеры не могли простить художнику отхода от привычных устоев академизма, смелого изображения неприглядной изнанки войны — не только побед, но и поражений русских войск, забытого на поле боя русского солдата. Особенным нападкам подвергались три картины: «Забытый», «У крепостной стены. Вошли!» и «Окружили, преследуют».

Посетил выставку и сам император Александр II со свитой. В. В. Стасов и некоторые другие биографы художника, доверившись, очевидно, сомнительным источникам, утверждали, что монарх отнесся к произведениям Верещагина непредвзято, доброжелательно. И. Лазаревский в воспоминаниях о Верещагине приводит свидетельство художника Н. Каразина, также побывавшего в Туркестанском крае. Н. Каразин слышал от лиц, присутствовавших при осмотре выставки царем, что Александр II, подойдя к трем крамольным картинам, «сделал недовольную гримасу и с выражением крайнего неудовольствия в голосе заметил следовавшему за ним художнику: „В моей армии таких случаев быть не могло и не может...“» Нет оснований не верить этому свидетельству.

Свет на истинное отношение царя к верещагинским работам проливает интересная статья А. Верещагиной и А. Лебедева «Новые материалы к биографии В. В. Верещагина», опубликованная в августовском номере журнала «Искусство» за 1957 год. Привлекая некоторые архивные документы и свидетельства близкого к правительственным кругам военного деятеля Д. А. Скалона, авторы вышеупомянутой статьи приходят к выводу, что царь отнесся к картине «Забытый» резко отрицательно и в кругу своих приближенных высказал пожелание уничтожить картину. Они же, а скорее всего Кауфман или Стремоухов, чтобы не впутывать царя-«либерала» в скандальную историю, высказали художнику царское

желание об уничтожении наиболее «возмутительных» картин якобы от себя лично.

В состоянии нервного возбуждения Верещагин снял с выставки три вышеупомянутые картины, изрезал их на куски и сжег в печи. «Я помню, как в то самое утро Верещагин пришел ко мне и рассказывал, что он только что сделал, — вспоминал Стасов. — На нем лица не было, он был бледен и трясся. На мой вопрос, зачем он это совершил, он ответил, „что этим он дал плюху тем господам“. Выговаривать, жалеть, доказывать — было бы просто уже смешно. Я был поражен. Эти три картины были одни из самых капитальных, из самых мною обожаемых».

Прогрессивные деятели искусства осуждали Верещагина за минутную слабость. М. М. Антокольский писал В. В. Стасову: «До невероятности грустен тот факт, что Верещагин сжег три произведения — это не совсем хорошо рекомендует его, а главное, досадно, что несправедливость восторжествовала».

Верещагин очень тяжело переживал уничтожение своих картин, свой душевный и творческий кризис. Он все еще надеялся, что правительство купит целиком всю его туркестанскую серию. Возможно, сожжение трех картин было уступкой, компромиссом со стороны художника. Однако эти надежды не оправдались. Выражая настроения сановных и военных кругов, газета «Московские ведомости», издававшаяся махровым реакционером М. Н. Катковым, выступила с крикливой статьей, в которой Верещагин обвинялся не только в антипатриотизме, но и в том, что он действовал заодно с врагами русской армии. Царская цензура запретила воспроизводить картину «Забывтый» на страницах печатных изданий, в виде гравюр или репродукций.

Поскольку правительство отказалось от покупки верещагинской серии, у художника осталась единственная возможность — подыскать богатого частного покупателя-коллекционера. С этой целью Верещагин вступил в переговоры с московскими предпринимателями, известными коллекционерами братьями Третьяковыми и Д. П. Боткиным, вознамерившимися было сообща купить всю серию. Но покупатели так и не пришли к единому мнению относительно условий владения коллекцией и ее использования.

Итак, решение судьбы туркестанской серии затягивалось. Недоброжелатели через реакционную прессу продолжали свои яростные нападки на художника, находившегося в тяжелом душевном состоянии, потерявшего работоспособность. Лишь новое путешествие, новые впечатления могли бы вывести его из этой депрессии, дать побудительный

толчок к новому творческому подъему. Главное же — он стремился вырваться из холодного чиновного Петербурга, не видеть улюлюкающей своры недоброжелателей, продажных газетных писак, бежать от всего этого хоть на край света.

Своими еще неясными планами путешествия в Индию Верещагин поделился со Стасовым. Владимир Васильевич одобрил план и стал увлеченно рассказывать другу о многовековой индийской культуре, индуистской религии, архитектуре древних храмов, кастовом делении общества, завоевательной политике англичан. Рассказывал и убеждал, что Индия для художника — земля обетованная, неисчерпаемый источник сюжетов. Наведываясь в Публичную библиотеку, Верещагин углублялся в фолианты и альбомы, которые подбирал для него Стасов. Это была тщательная подготовка к дальнейшему путешествию.

Художник еще считался на правительственной службе по военному ведомству. В конце 1873 года он подал прошение об увольнении со службы. Официально увольнение состоялось уже после его отъезда в Индию.

Верещагин спешил покинуть Петербург еще до закрытия выставки и окончательной договоренности с покупателями туркестанской серии. Все дела, связанные с завершением и закрытием выставки, а также продажей картин, художник возложил на Александра Константиновича Гейнса, которого называл в письмах к Третьякову и Крамскому «приятелем». С Гейнсом Верещагин обговорил условия продажи, главным из которых была нераздельность туркестанской серии.

О предполагаемом маршруте Верещагина мы узнаем из его письма В. В. Стасову от 10 марта 1874 года: «На будущей неделе я уеду, наверно; думаю сначала двинуться, коли позволит дорога, в Соловецкий монастырь, затем по Сибири в Приамурский край, Японию, Китай, Тибет, Индию. Сделайте божескую милость, посоветуйте, какие книги я могу приобрести в дорогу и какие должен прочитать у Вас в библиотеке из описывающих этот путь с его природою и людьми». Но перед самым отъездом художник изменил маршрут, выбрав более короткий и дешевый. Видимо, соображения материального порядка сыграли здесь далеко не последнюю роль.

31 марта художник вместе с женой Елизаветой Кондратьевной выехал из Петербурга. Их путь лежал через Москву, Киев, Одессу и дальше морем на пароходе через Константинополь (ныне Стамбул), Александрию, Суэц.

Во второй половине апреля супруги Верещагины были уже в Бомбее и поселились в отеле «Бельведер-хилл». Тем временем судьба туркестанской коллекции верещагинских картин все еще решалась. А. К. Гейнс, не

считавший нужным извещать художника, не отвечавший на его письма, действовал вопреки его интересам и намеревался разделить серию между П. М. Третьяковым и Д. П. Боткиным, то есть нарушить основное верещагинское условие. Узнав об этом из писем своих друзей, Верещагин написал из Бомбея Павлу Михайловичу письмо, которым подтвердил за ним предпочтительное право на покупку картин. Возмущенный действиями недобросовестного «приятеля», художник впоследствии порвал с Гейнсом.

В конце концов туркестанскую коллекцию купил за девяносто две тысячи рублей Павел Михайлович Третьяков. Однако в то время московский коллекционер еще не располагал необходимым для экспозиции всех верещагинских картин и этюдов помещением. Тогда П. М. Третьяков предложил всю туркестанскую серию в дар Московскому училищу живописи и ваяния, но с условием, что училище сделает пристройку с верхним освещением для экспонирования всей коллекции. Профессором живописи в училище состоял художник В. Г. Перов, с которым П. М. Третьяков был близок. Однако члены совета училища не возрадовались щедрости коллекционера, она скорее озадачила их. Среди членов совета были известные московские купцы и предприниматели с миллионными состояниями, но никто из них не согласился раскошелиться на возведение пристройки, поэтому совет отказался принять дар. Попытался было Павел Михайлович предложить верещагинскую коллекцию Обществу любителей художеств, но и оно отказалось принять дар, ссылаясь на недостаток места. Тогда П. М. Третьяков выстроил новые залы, расширив свою прежнюю галерею, и выставил в них верещагинские работы, сделав их доступными для широкой публики.

Когда покупка туркестанских картин состоялась, Верещагин объявил, что пять тысяч рублей, вырученных за вход на его петербургскую выставку 1874 года в платные дни, он передает в новгородское земство «на устройство первоначальных школ для девочек и мальчиков, но не для одних последних». Но так как входная плата по настоянию распорядителя выставки А. К. Гейнса была установлена довольно высокой — один рубль, люди даже среднего достатка стремились посетить ее в бесплатные дни, поэтому указанной суммы собрать не удалось. Верещагин впоследствии очень жалел, что послушался Гейнса и распорядился насчет входной платы таким образом.

Известия о судьбе туркестанской серии с большим опозданием доходили до Индии, заставляя художника серьезно волноваться. Но еще больше переживаний и волнений было связано с так называемой

тютрюмовской кляузой.

В Индии Верещагин получил извещение о том, что совет Петербургской Академии художеств присвоил ему 30 апреля 1874 года звание «профессора по живописи», минуя пять предшествующих званий — внеклассного художника, классного художника первой, второй и третьей степеней, академика, чего, как правило, не достаивались другие кандидаты в профессора. Звание профессора считалось наивысшим званием для художника, более высоким, чем звание академика живописи. Это решение академического совета можно объяснить двумя причинами. С одной стороны, это была вынужденная уступка общественному мнению. Игнорировать художника, быстро завоевавшего славу и признание, было невозможно. С другой стороны, Академия предпринимала попытку приручить строптивного художника, поставить его в рамки своего регламента. Звание профессора, как полагали руководители Академии художеств, будет налагать свои обязанности, заставит подчиниться ее правилам. Академия, претендующая на роль законодателя в изобразительном искусстве, была не просто учебным заведением, но правительственным учреждением, во главе которого в качестве президента стоял кто-либо из членов царской фамилии. В то время это был один из сыновей Александра II, великий князь Владимир, довольно ограниченный человек.

В намерении академического совета Верещагин увидел покушение на свою творческую независимость, стремление привязать его к правительственной бюрократической машине, поставить под неусыпный надзор и опеку царских властей. С этим свободолюбивый Верещагин согласиться никак не мог.

В письме В. В. Стасову от 1 августа 1874 года из Бомбея художник просил своего друга поместить в «Санкт-Петербургских ведомостях» или «Голосе» заявление в форме письма в редакцию:

«Милостивый государь!

Прошу Вас дать место в Вашей уважаемой газете двум строкам моего за сим следующего протеста: известясь о том, что Академия художеств произвела меня в профессора, я, считая все чины и отличия в искусстве безусловно вредными, начисто отказываюсь от этого звания».

Это короткое письмо Верещагина с отказом от звания профессора Академии было опубликовано в газете «Голос» 11 сентября 1874 года и

вызвало бурную и противоречивую реакцию в общественных кругах. Демократические силы приветствовали смелый поступок художника. И. Н. Крамской в письме к художнику К. А. Савицкому по этому поводу писал: «В обществе пошлом... постоянно притворяющемся, достаточно человеку самые простые вещи назвать громко настоящим именем, чтобы произвести скандал неопиcуемый». Реакционно настроенные академические чиновники были шокированы поступком Верещагина и ответили злобной травлей, явно поощряемой влиятельными силами. По этому поводу М. М. Антокольский писал В. В. Стасову из Рима (8 октября 1874 года): «...к сожалению, Петербург доказывал, что когда в море поднимается буря, то у них достаточно грязи для забавы. Как только появился верещагинский отказ, поднялась стая ворон, и за то, что человек посмел коснуться старого порядка, они привязали его к позорному столбу и прочли над ним пасквильный приговор: „Отечество в знак благодарности к своему таланту“».

Двадцать восьмого октября того же года совет Академии постановил исключить Верещагина из состава профессоров. Академиков особенно раздражало, что художник отказался от профессорского звания не тихо, оповестив об этом лишь узкий круг лиц, а публично, через печать, сделал свой отказ достоянием широкой общественности. А такое недруги Верещагина не собирались ему прощать.

В качестве ударной силы выступил, по своей ли инициативе или по наущению своих влиятельных единомышленников, что скорее всего, академик живописи Н. Л. Тютрюмов, малоодаренный художник, рутинер и консерватор. 27 сентября 1874 года газета «Русский мир» опубликовала его злобную пасквильную статью. Автор обвинял Верещагина в корыстолюбии, пристрастии к саморекламе (бесплатный вход на выставку, продажа каталога по дешевой цене и пр.), в том, что художник, не обладая высоким мастерством, прибегал к искусственному освещению, дабы преднамеренно скрыть недостатки своих картин. Далее Н. Л. Тютрюмов договорился до того, что без зазрения совести ставил Верещагину в вину «компанейский способ» написания картин. В Мюнхене он будто бы нанимал художников-подмастерьев, которые и писали по его эскизам картины.

В. В. Стасов с рыцарским благородством бросил перчатку пасквильянту, чтобы открыто бороться за честь своего друга. Критик выступил со статьей в «Санкт-Петербургских ведомостях», в которой, не прибегая пока к полемике, решительно потребовал от Тютрюмова убедительных доказательств своих обвинений. Если таковые

доказательства не будут представлены, Стасов считал возможным возбудить против Тютрюмова судебное дело по обвинению в клевете.

На страницах газет завязалась острая полемика между Стасовым и Тютрюмовым. Академик живописи вынужден был обороняться, но делал это неуверенно и неубедительно: признавая необоснованность одних своих обвинений, кои он строил на слухах, в то же время голословно настаивал на других. Владимир Васильевич логично и последовательно разоблачал клевету, и прежде всего главную ложь — о «компанейском способе» создания картин. Достаточно одного взгляда на картины Верещагина, чтобы понять, что они писаны одной рукой, убеждал Стасов. Можно ли придумать более нелепое обвинение, чем обвинение в корысти художника, известного своей добротой и отзывчивостью, всегда готового помочь нуждающемуся товарищу и жертвующего деньги на школы?

Через А. Е. Коцебу, находившегося в то время в Мюнхене, Владимир Васильевич обратился с запросом к Мюнхенскому художественному товариществу — не могут ли его члены подтвердить или опровергнуть обвинение Тютрюмова. Художники Мюнхена, возмущенные тютрюмовской клеветой, ответили коллективным заявлением: «Г. Верещагин во время своего пребывания здесь был в отношениях лишь с очень немногими художниками, которые теперь все, конечно, известны нижеподписавшемуся комитету. Эти художники... заявили, что они никогда не видели у него других художников и что он никогда не пользовался чьей-либо художественной помощью». Далее сообщалось, что комитет провел на общем собрании товарищества опрос всех его членов и не смог получить каких-либо доказательств того, что Верещагин пользовался помощью кого-либо из художников. Заявление подписали председатель Мюнхенского художественного товарищества Конрад Гофф, его секретарь, профессор Антон Гесс и восемь его членов. Среди подписавшихся был и Коцебу.

Этот документ был опубликован «Санкт-Петербургскими ведомостями» 30 декабря 1874 года с комментариями Стасова. «Это энергическое и глубоко симпатичное заявление целой массы уважаемых европейских художников делает излишним всякое дальнейшее расследование по поводу клеветы, пущенной в печать господином академиком Тютрюмовым...» — писал Владимир Васильевич.

Не остались в стороне и передовые деятели русского искусства, вставшие на защиту Верещагина. Одиннадцать известных русских художников — Н. Н. Ге, К. Ф. Гун, П. П. Забелло, М. К. Клодт, М. П. Клодт, И. Н. Крамской, Г. Г. Мясоедов, А. А. Попов, П. П. Чистяков, И. И. Шишкин, В. И. Якоби — опубликовали в газете «Голос» от 5 октября

1874 года короткое заявление, в котором выразили свое возмущение по поводу клеветнических нападок на Верещагина со стороны Тютрюмова, взявшего на себя смелость говорить от имени не своего, а художников вообще. «Мы не делим ни его разочарований, ни подозрений, ни критических взглядов и смеем думать, что г. Верещагин с честью может оставаться в семье русских художников, что бы ни думал об этом г. академик Тютрюмов», — говорилось в заключение заявления одиннадцати.

В том же номере «Голоса» был опубликован хлесткий фельетон неизвестного автора, рисующий неприглядный портрет Тютрюмова, завистника, клеветника, фальсификатора фактов. «Мы знали г. Тютрюмова за плохого мастера разных портретов и голых турчанок, теперь же он обрисовывается и как человек, способный печатно очернить ближнего, бросить в него ком грязи и, не краснея, говорить и писать неправду, заведомую ложь...» — с едким сарказмом замечал автор.

Итак, газетная баталия завершилась не в пользу верещагинских недругов. Победителем вышли Стасов и его единомышленники. Клеветник Тютрюмов стал всеобщим посмешищем. Это встревожило академическое начальство, ведь затрагивалась честь Академии и одной из персон царской фамилии. Статс-секретарь Академии художеств пожаловался в Главное управление по делам печати и попросил найти управу на газетчиков. Управление откликнулось на просьбу и запретило газетам и журналам публиковать статьи, в которых содержалась бы критика академической системы образования или шла речь о защите Верещагина. Газета «Голос» за публикацию хлесткого фельетона подверглась административному взысканию — была прикрыта на некоторое время.

Цензурные гонения этим не ограничились. Верещагинская картина «Забытый» вдохновила М. П. Мусоргского создать на этот сюжет балладу. Слова к ней сочинил друг композитора поэт А. А. Голенищев-Кутузов. Ноты с посвящением художнику были уже напечатаны, когда цензура запретила их распространение, а полиция изъяла и сожгла весь тираж. Впоследствии баллада все же была издана, но без посвящения Верещагину. Эти невеселые вести доходили до Индии и омрачали жизнь художника.

С первых же дней своего пребывания в Индии Верещагин получил огромный заряд свежих впечатлений. Его привлекали и яркая тропическая природа, и необычайного облика люди, их быт и повседневная жизнь, оживленные городские улицы, величественные памятники прошлого. Но Индия была не только страной сказочных чудес, красочных пейзажей, пестрой этнографической экзотики. «Жемчужина британской короны», как часто ее образно называли, была главной колонией Великобритании —

передовой индустриальной державы мира — и приносила британской буржуазии колоссальные прибыли. Безудержное ограбление Индии стало одним из главных источников обогащения метрополии.

Во второй половине XIX века Индия превращается в источник сырья для английской промышленности и рынок сбыта для ее товаров. В стране идет интенсивное строительство шоссейных и железных дорог, которые уходят в самую глубинку, к массивам хлопковых, джутовых, чайных плантаций, к рудникам. Деловые люди Великобритании создают предприятия по первичной переработке сельскохозяйственного сырья, производству некоторых товаров широкого потребления, которые находят спрос на местном рынке. Англичан привлекает в Индии баснословная дешевизна рабочей силы и емкость рынка этой страны с двухсотпятидесятиmillionным населением. В крупнейших индийских городах появляются вывески британских фирм, банков. Так в экономику Индии медленно, но упорно и целенаправленно проникает капитализм. Развитие капиталистических отношений в стране ведет к медленному, но неуклонному формированию национальной буржуазии, пролетариата, интеллигенции. Разбогатевшие на торговых и торгово-посреднических операциях отдельные богатые индийцы создают свои предприятия по производству джутовых и текстильных изделий.

Развитие капитализма в Индии обусловило формирование организованного освободительного движения под руководством национальной буржуазии и интеллигенции. В стране стали возникать первые просветительские организации. Их лидеры призывали к изучению индийской истории, развитию литературы на национальных языках, возврату к прежним верованиям и традициям, в которых они видели средство борьбы против колониализма. Пытливый русский художник мог наблюдать сложные процессы общественной жизни Индии.

В своей административной политике колонизаторы сочетали систему прямого и косвенного управления. Часть территории страны управлялась непосредственно британскими колониальными чиновниками, а другая часть номинально оставалась под властью местных князей — раджей и махараджей. При каждом из таких вассальных правителей находился всемогущий британский резидент или комиссар.

Народ Индии страдал от тяжелого гнета колониальных чиновников и феодалов, от множества поборов в пользу колонизаторов, князей, помещиков, священнослужителей. Нередко в тех или иных районах страны случался неурожай и сотни тысяч людей умирали от голода. Доведенный до отчаяния народ поднимался на вооруженную борьбу против колонизаторов.

К моменту приезда Верещагиных в Индию в памяти многих индийцев были еще живы грозные события 1857–1859 годов. Выступление сипаев — индийских солдат колониальной армии — послужило толчком к мощному всенародному восстанию, охватившему значительную часть страны. Оно было подавлено с беспредельной жестокостью. Верещагин еще мог встретить живых участников этого восстания, вошедшего в историю под названием сипайского. Позже крупными крестьянскими выступлениями была охвачена Бенгалия. А уже в то время, когда художник находился в Индии, восстания крестьян происходили в районах Путны и Ахмаднагара.

Англичане всей своей колониальной политикой старались разжигать национальные, религиозно-общинные, кастовые противоречия, опираясь здесь на наиболее консервативные феодальные и клерикальные силы. И это, как мог наблюдать художник, препятствовало единению национальных сил, необходимому для успешной борьбы против колонизаторов. Народ Индии находился под большим влиянием старых традиций, кастовых и религиозных суеверий и предрассудков. Верещагин так объяснял заинтересованность англичан в сохранности в индийском обществе самых диких пережитков прошлого: «из-за невыгод для себя от исчезновения всех перегородок и различий, религиозных и гражданских, в стране с 250-миллионным населением, содержащей в повиновении 50–60 тысячами английских солдат. Римское право „разделяй и господствуй“ применяется англичанами неукоснительно, потому что иначе им пришлось бы уходить из многих теплых насиженных мест в разных уголках земного шара».

Подробности пребывания Верещагина в Индии можно воссоздать по его письмам Стасову и другим адресатам (некоторые выдержки из них публиковались в газетах), записным книжкам художника и книге Е. К. Верещагиной «Очерки путешествия в Гималаи г-на и г-жи Верещагиных». Последний источник наиболее подробный, но он охватывает только поездки на север Индии — в Сикким и Кашмир.

Бомбей был первой остановкой Верещагиных. Это крупный портовый город на западном побережье полуострова Индостан, один из первых центров страны, где начали укореняться капиталистические отношения. Прибрежная часть города быстро принимала европеизированный облик. Здесь возводились здания фирм и банков, отели, особняки английских дельцов и подражавших им в образе жизни богатых индийских купцов и предпринимателей. Но за этим нарядным фасадом начинались кварталы убогих лачуг, крытых камышом и соломой, где обитал бедный трудовой люд.

Художника поразила этническая пестрота города. Здесь можно было

встретить выходцев из самых различных районов Индии. Была и влиятельная община парсов-огнепоклонников — выходцев из Ирана. В своей небольшой книге «Листки из записной книжки», изданной в 1898 году, Верещагин описывал погребальные обряды индуистов и парсов. Если индуисты кремировали своих усопших на погребальных кострах, то парсы оставляли их останки на открытых площадках специальных сооружений, так называемых «башен молчания», на растерзание хищным птицам. «В Индии огнепоклонники, „парси“, как их называют по памяти прежней родины, расплодились в большое, дружно сплоченное общество, очень влиятельное по трудолюбию и богатству, во всех главных городах полуострова, и особенно в Бомбее», — писал о парсах художник.



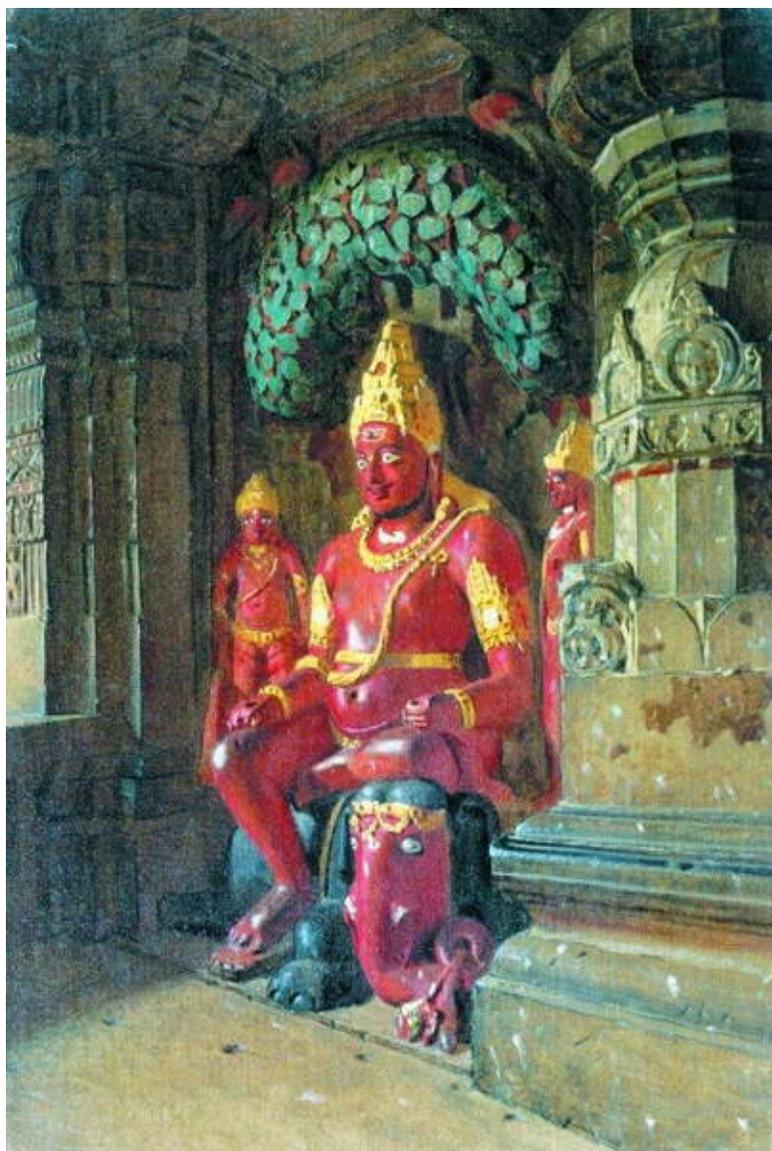
Священник-парс (огнепоклонник). Бомбей. 1874–1876 гг.

В Бомбее Верещагин сделал много зарисовок представителей местного населения, но сам город с его европеизированным фасадом не заинтересовал его. Художник стремился туда, где сохранился характерный индийский колорит, где можно было познакомиться с величественными памятниками прошлого.

Еще в 1874 году Верещагины выезжали из Бомбея в Мадрас — крупнейший индийский город на восточном побережье полуострова Индостан. Претендуя на роль главного экономического центра Юго-Восточной Индии, этот город приобретал многие черты, характерные для Бомбея. И это была еще не та Индия, которая манила художника.

О дальнейшем маршруте наших путешественников мы узнаем из последующей публикации в «Русском мире» (19 февраля 1877 года) по случаю возвращения художника из Индии. После Мадраса их путь лежал в Эллору и Аджанту, а затем Верещагины углубились в пределы Центральной Индии, посетив Удайпур, Аджмер, Джайпур и Агру.

Что же привлекало путешественников в этих пунктах? Эллора — небольшая деревушка вблизи города Аурангабад, северо-восточнее Бомбея. В ее окрестностях художник мог познакомиться с группой древних пещерных храмов VI–X веков, украшенных каменными скульптурами. Особенно интересен здесь храм Кайласантаха, высеченный из каменного монолита. Его поверхность сплошь покрыта фигурами богов и разных фантастических существ, а основание опоясано вереницей слонов, высеченных из камня в натуральную величину.



Статуя Вишну в храме Индры в Эллоре. 1874–1876 гг.

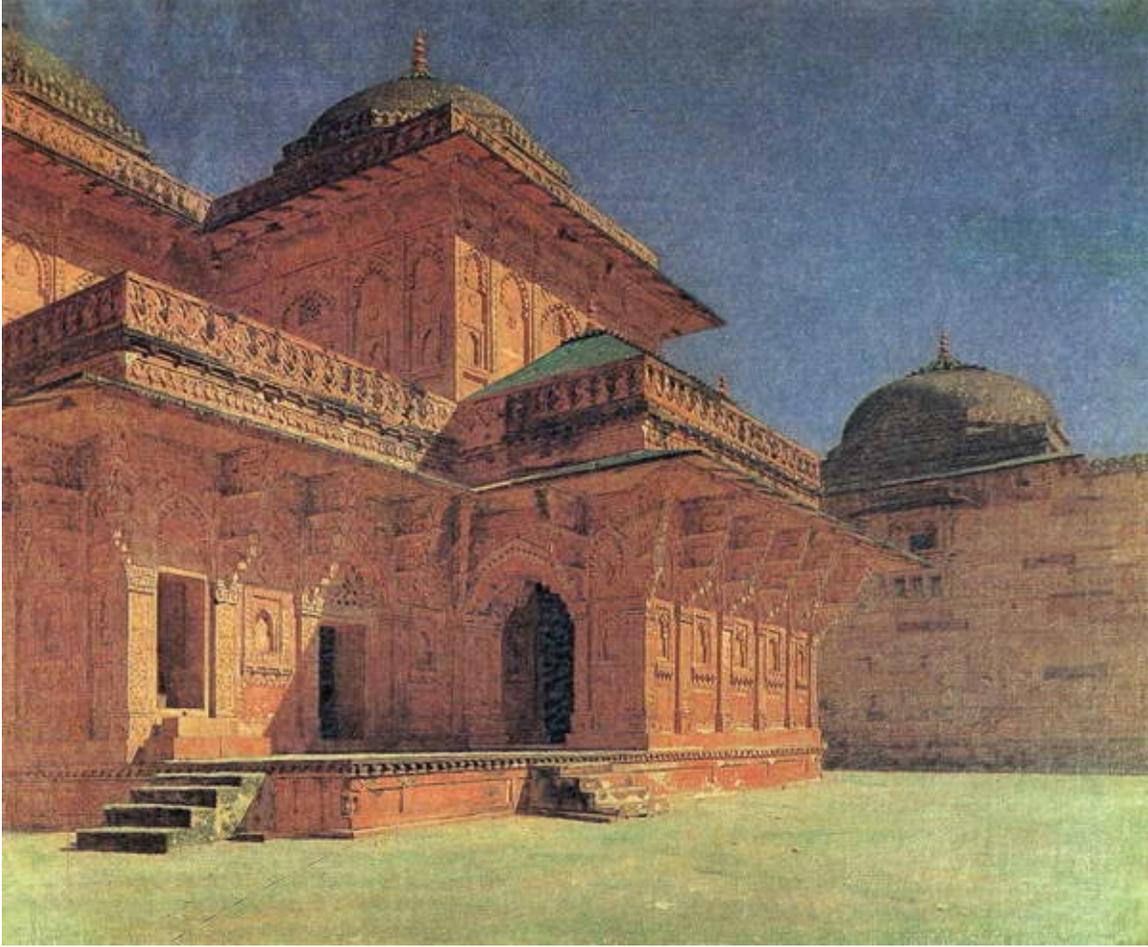
Аджанта — это знаменитый пещерный буддийский монастырь, интересный своими росписями II–VII веков, которые и хотел увидеть Верещагин. Талантливые художники древности запечатлели мифологические, исторические и жанровые сцены. Безжалостное время не донесло до нас их имен, но пощадило их своеобразную, самобытную манеру живописи.

Удайпур, расположенный к северо-северо-востоку от Бомбея, в области Раджастан, был центром одного из вассальных княжеств. В этом городе художника могли заинтересовать архитектурные сооружения позднего средневековья — величественный беломраморный дворец,

высившийся над озером, и храм Джаганнат, вход в который украшали два больших каменных слона.

На пути между Удайпуром и Джайпуром лежит город Аджмер. Его главная достопримечательность — мечеть X века — частично уже разрушена. У нее несколько необычное название — «Дом двух с половиной дней». Местная легенда гласит, что мечеть была воздвигнута за столь короткий срок с помощью некой чудодейственной силы. Архитектура этого памятника интересна своеобразным сочетанием индийских и арабомусульманских элементов. В Аджмере художник мог познакомиться с ансамблем мечетей и мавзолеев, группировавшихся вокруг мавзолея Куаджа Саиба, умершего в начале XIII века и почитаемого местными мусульманами. В день памяти святого здесь варят в двух огромных котлах пищу для всех паломников. Могольский император Шах-Джахан, тот самый, который построил знаменитый мавзолей Тадж-Махал в Агре, воздвиг в Аджмере великолепный павильон из белого мрамора с одиннадцатью арками и надписью арабской вязью, которая опоясывает все здание. И еще одна достопримечательность Аджмера, мимо которой наблюдательный художник никак не мог пройти, — это высеченный в скале, в ограде гробницы Куаджа Саиба, глубокий резервуар для воды со спускающимися к нему ступенями. Здесь паломники совершают ритуальное омовение перед тем, как посетить гробницу.

Джайпур также столица одного из раджастханских княжеств. По сравнению с другими индийскими городами он сравнительно молод — ему около трехсот лет — и не может похвастать древними памятниками. Большой дворец местного махараджи эклектичен и малоинтересен.



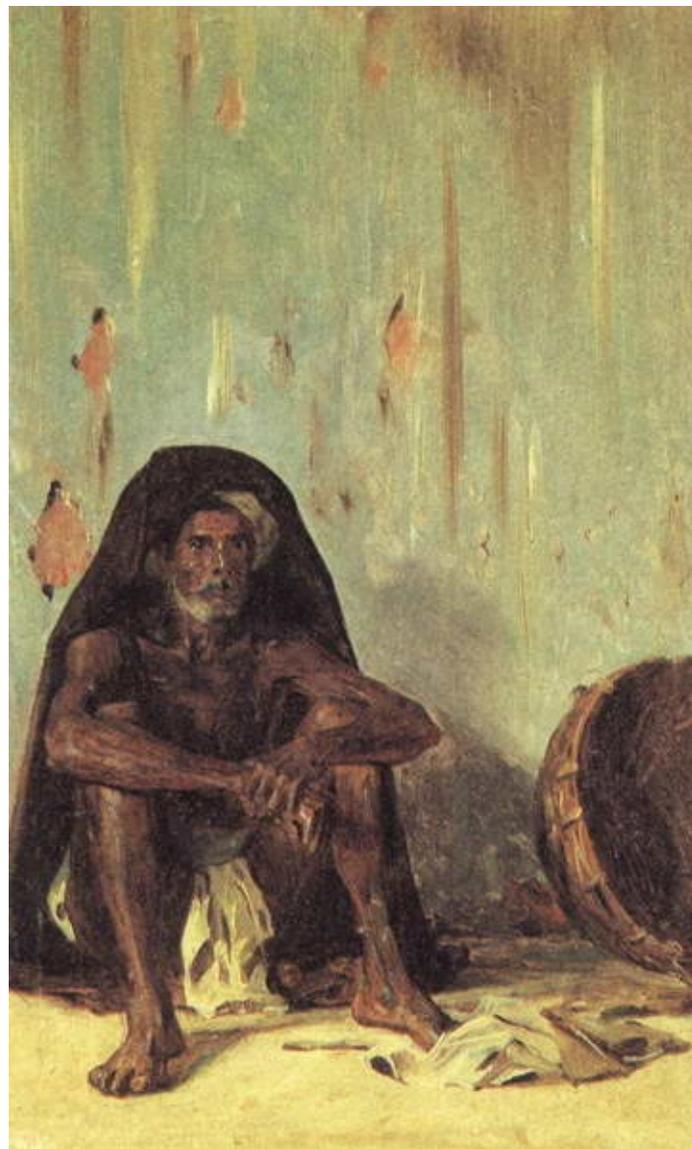
Храм в Джайпуре. 1874–1876 гг.

Джайпур, Агра и Дели образуют почти равносторонний треугольник. Дели — одна из его вершин; Агра, расположенная юго-восточнее, на священной реке Джамна, притоке Ганга, — другая. Агра привлекла внимание художника больше, чем все ранее виденные индийские города, и он решил задержаться здесь на некоторое время.

До середины XVII века Агра была одной из столиц державы Великих Моголов. Каждый из императоров старался украсить город величественными сооружениями во славу своей империи, не жалея на это ни средств, ни сил своих подданных. Стройные, изящные минареты, беломраморные дворцы и храмы, украшенные тонкой и ажурной, словно кружево, резьбой, изумляли и восхищали художника. Он проникся беспредельным уважением к народным умельцам, строителям, резчикам по камню.

Верещагин любовался Жемчужной мечетью, тронным залом Великих

Моголов, гробницей шейха Селима Шисти, друга и советчика императора Акбара. Но самое большое восхищение художника вызвал, конечно, мавзолей Тадж-Махал, воздвигнутый императором Шах-Джаханом на могиле любимой жены, умершей в ранней молодости. Мавзолей выстроен на берегу широкой реки, и его очертания, отражаясь в чистой воде, придают особую прелесть всему сооружению. Мощная луковица купола, увенчанного коротким золотым шпилем, аркады белокаменных фасадов, стройные минареты по углам опоясывающей мавзолей стены и внешние красные стены с угловыми башенками — все это подчеркивает четкость архитектурного замысла, совершенство пропорций всего ансамбля, его красоту.



Кули (носильщик). 1874–1876 гг.

Неоднократно Верещагин приходил сюда с этюдником и принимался за работу, чтобы перенести на полотно красоту творений индийских зодчих. Величественные памятники, с которыми знакомился художник во время своих поездок по Индии, напоминали о богатой истории индийского народа, о его огромном вкладе в развитие мировой цивилизации. При виде этих памятников пробуждалось чувство восхищения этим народом, который теперь страдал под пятой колонизаторов. Верещагин горько сожалел, что многие прекрасные сооружения находились в запустении, разрушались, а колониальные власти ничего не делали для того, чтобы их сохранить. Художник высоко оценил многовековую индийскую культуру. Как сообщает В. В. Стасов, «очень интересными и замечательными мне казались заметки Верещагина об индийской архитектуре и музыке: не раз в своих письмах он высказывал мне свое удивление близкому сходству их с коренной народной архитектурой и песней древней Руси». Сходство художник улавливал, разумеется, не в каких-то внешних, формальных аналогиях, а в народной самобытности, яркости.

В конце декабря 1874 года супруги Верещагины выехали из Агры на северо-восток, в Гималаи. «Я предприму тщательный обзор и объезд гималайской границы с ее в высшей степени интересными странами и племенами», — писал художник Стасову.

Сначала Верещагины намеревались совершить поездку в Непал — окутанное тайнами горное королевство, побывать в его столице Катманду, своими глазами увидеть высочайшую вершину Эверест. Поездом они добрались до Аллахабада, расположенного у устья Джамны. Здесь супруги решили задержаться, чтобы осмотреть священный город, а переводчика по прозвищу Парси — он был из бомбейских огнепоклонников — с вещами отправили вперед. Вещи, продовольствие, палатку, мольберт с красками, подарки для местных жителей везли на арбах, запряженных волами, в сопровождении нанятых погонщиков.

После осмотра Аллахабада Верещагины на поезде добрались до Баникпора. Здесь они познакомились с англичанином — доктором Симпсоном, директором госпиталя и тюрьмы в одном лице. Поинтересовавшись маршрутом русских путешественников, он стал настойчиво отговаривать их от поездки в Непал. По его словам, народ там был дикий и подозрительный к европейцам. К тому же непальские власти вряд ли пустят русских далее чем за десять миль от города. То ли на самом деле вояж в Непал был сопряжен со всякими осложнениями, то ли

Симпсон преднамеренно действовал как представитель британских властей, не желавших пускать русских путешественников в пределы Непальского королевства, — было не известно. Однако, какими бы мотивами ни руководствовался доктор Симпсон, художник решил изменить маршрут и направился не в Непал, а в Сикким. Возможно, он не хотел осложнять отношений с британскими властями. Неравноправный Сегаульский договор в результате англо-непальской войны 1814–1816 годов, навязанный Непалу британскими колонизаторами, поставил страну в зависимость от властей Британской Индии, и в Катманду находился английский резидент. Англичане дорожили Непалом как важным стратегическим плацдармом для дальнейшего проникновения в Тибет и Южный Китай.

В Сахибганге Верещагины пересели на пароход и поплыли по широкому Гангу. По берегам и на островках множество крокодилов лениво грелись на солнцепеке. Они поедали трупы людей, которые верующие индуисты бросали в реку, считавшуюся священной. Погребение в водах Ганга, по их верованиям, должно принести усопшим высшее блаженство. На островках обитали дикие утки. Их нескончаемые стаи то и дело поднимались ввысь. Река здесь была неглубока и изобиловала мелями. Однажды пароход наткнулся на одну из мелей.

В Караголе сошли с парохода и на почтовых лошадях отправились на север. Обоз с тяжелыми вещами следовал позади. Местность резко изменилась — показались горы. Как пишет в своих очерках Е. К. Верещагина, «я спала, когда муж разбудил меня словами: „Вон горы видны!“ Я выглянула в окно кареты и глазам моим не поверила: высоко над горизонтом и синеватою линиею ближайших гор стояли, точно облака, бело-розовые массы снега, направо Канчинга (ныне Канченджанга. — Л. Д.), налево Горизанкар (местное название Эвереста, или Джомолунгмы. — Л. Д.)».

Дорога поднималась вверх. Все стало другим: и жилища, и облик людей. В их внешности появились монголоидные черты, а сами они были не так рослы и смуглы, как индийцы. Перед каждым домом росли бананы, стали попадаться густые лесные заросли.

Когда выезжали утром с почтовой станции Селигори, уже ощущали прохладу. Лес выглядел более густым и диким. Здесь, как утверждали местные жители, еще водились тигры и даже дикие слоны. Местное население исповедовало буддизм, а не индуизм, о чем свидетельствовали попадавшиеся на пути буддийские пагоды.

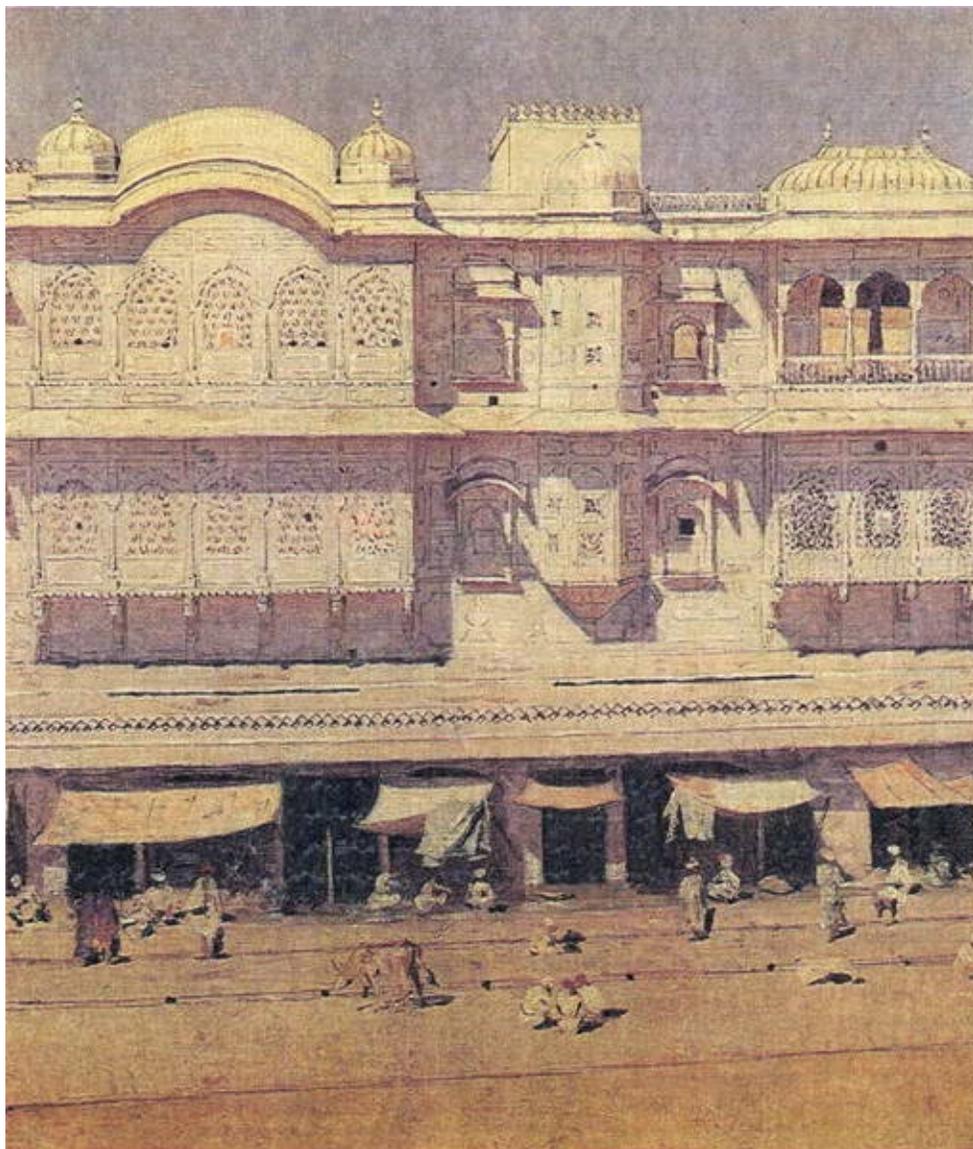
В небольшом городке Дарджилинге сделали привал. Городок

расположен на горных террасах, многие из них были созданы руками людей. Отсюда были хорошо видны горы. Художника заинтересовал местный буддийский монастырь — тяжеловесное здание, выкрашенное белой и красной краской, с нависшей соломенной крышей. Монастырь был окружен шестами с длинными полотнищами, сплошь исписанными молитвами. По представлениям верующих, ветер, развевая полотнища, доносит слова молитв до богов. Для той же цели предназначены и молитвенные барабаны, на которые наверху свитки с молитвами. Поворачивая такой барабан, верующий как бы произносит слова молитвы и доносит их до богов. В темном помещении храма были установлены огромные фигуры богов, одни со свирепыми физиономиями, другие улыбающиеся.

Верещагин написал этюд храма и упросил старика ламу, не выпускавшего из рук молитвенного барабана, попозировать. Лама согласился, но попросил за это одну рупию и непременно вперед.



Буддийский храм в Дарджилинге. 1874–1876 гг.



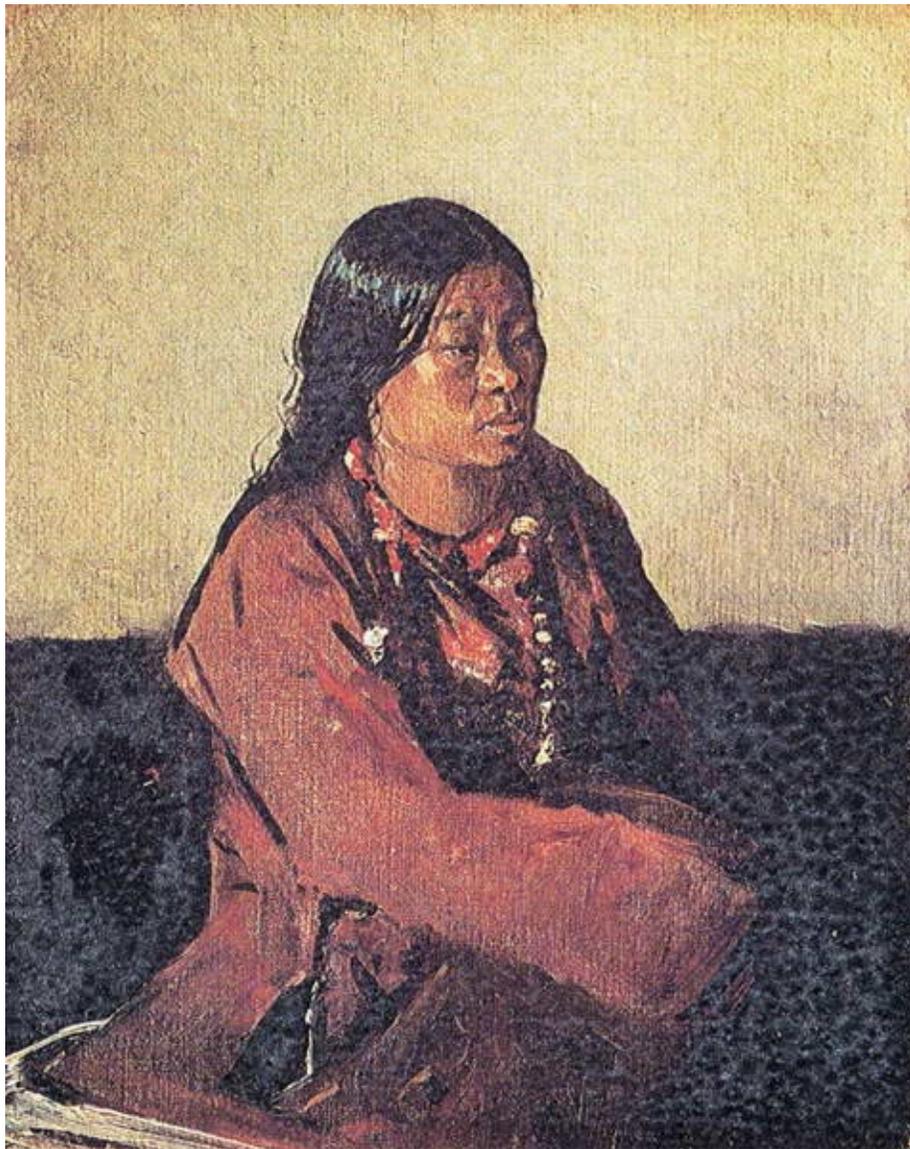
Дом Бирбаля в Фатахпур-Сикри. 1874–1876 гг.

Местные жители монголоидного типа, как отметил художник, были похожи на калмыков. Женщины укладывали волосы на темени, а девицы, предварительно смазав их свиным салом, заплетали в длинные косы и закалывали в них цветы. Они также румянились соком какого-то плода.

Василий Васильевич живо интересовался бытом и культурой жителей гималайских предгорий, любил наблюдать неповторимые, всегда впечатляющие горы. Е. К. Верещагина рассказывала, как однажды художник вышел под вечер с мольбертом, чтобы сделать этюд гор при закате солнца. Но он так увлекся величественным зрелищем, что все не решался взяться за кисть. «Сейчас, сейчас, ведь это просто удивительно,

вот еще немножко посмотрю, а потом начну», — говорил Верещагин. Так и простоял он, любуясь природой, пока не зашло солнце.

Буддисты произвели на путешественников впечатление людей более открытых и общительных, чем несколько замкнутые индуисты. Вместо рубашки они носили простую и удобную одежду — кусок материи, застегнутый на груди. Женщины — еще и халат из теплой дмотканой материи, а на груди — различные золотые и серебряные украшения с бирюзой, сердоликом или янтарем. Несколько таких предметов художнику удалось приобрести. За время путешествия он собрал обширную этнографическую коллекцию.



Женщина из Бутана. 1874–1876 гг.

Перед тем как выехать в Сикким, Верещагин нанес визит представителю сиккимского короля, проживавшему в Дарджилинге. Этот необычайно толстый человек пообещал направить рекомендательные послания во все места, через которые русским путешественникам придется проезжать. С погонщиками волов пришлось расстаться. Дальше Верещагиных ожидали труднопроходимые горные тропы и перевалы. С помощью местных властей удалось привлечь предводителя носильщиков, Тинли. Он был из народа бутиа и хорошо знал горы. Тинли помог нанять отряд из двадцати пяти носильщиков, между которыми и распределили поклажу. Супруги Верещагины передвигались на малорослых лошадках, купленных в Дарджилинге.

Уже в пути караван нагнал новый переводчик, рекомендованный старшим британским чиновником Дарджилинга. Звали этого переводчика Лоди. Он был представителем одного из гималайских народов — лепча. Прежде Лоди служил у какого-то христианского миссионера и помогал ему проповедовать Евангелие среди буддийских монахов. Результаты этих усилий были равны почти нулю. Буддисты вежливо выслушивали миссионера и его помощника, но переходить в христианскую веру наотрез отказывались. Они откровенно невзлюбили Лоди и резко упрекали лепчу в отсутствие его хозяина за отступничество от веры предков. Это в конце концов и заставило Лоди покинуть миссионера и присоединиться к каравану русских путешественников. Старый переводчик-огнепоклонник еще раньше возвратился домой.

Дорога делалась все хуже и хуже. Путники выбились из сил и решили заночевать в маленькой деревушке, где и поставили палатку. Елизавета Кондратьевна вызывала у местных жителей всеобщее любопытство, ведь здесь еще не видели ни одной европейской женщины. Наутро двинулись дальше. По пути встречались стены, сложенные из простых камней с выбитыми на них священными изречениями буддистов. По шатким бамбуковым мосткам приходилось перебираться через головокружительные пропасти.

Наконец с большими трудностями добрались до горного монастыря Пемаянизэ, недавно отстроенного заново после пожара. Монахи встретили путников не очень-то приветливо, но не препятствовали осмотру монастырских построек, украшенных аляповатой росписью. Монастырь был не только самым старым в этой местности, но и старейшим по иерархии. В нем пребывало много монахов и учеников-послушников.

Не дождавшись носильщиков, оставших где-то позади, Верещагины расположились на ночлег под открытым небом у костра. Ламы прислали путешественникам чай, вернее, смесь чая с молоком, маслом и солью и мурвар — просяное пиво. Положив седла под головы, путешественники заснули.

Носильщики прибыли только на следующий день после полудня. Верещагин отослал самых слабосильных из них домой, а часть вещей оставил до возвращения с гор в монастыре. В речную долину спустились еще на лошадях, там оставили их с конюхом, а сами двинулись далее пешком. После деревни Яксун начинался подъем на гору Канчингу. Населенных пунктов уже не было. Лишь в летнее время на склоны гор поднимались пастухи со стадами баранов.

Еще в Дарджилинге путешественников предупреждали об опасности восхождения в это время года (в январе) на Канчингу, так как здесь случаются большие снежные заносы. Но Верещагин пренебрег этими предостережениями. Трудности восхождения описала путешественница: «Снегу выпало столько, что пришлось надеть наши тяжелые длинные сапоги. Что далее, то пустынное и молчаливое становилось кругом и тем глубже лежал снег. Местами его было уже по колено.

С нами был только охотник, таскавший ружье, и кули Карсын, несший ящик с красками; все остальные остались порядочно далеко позади. Мы скользили и падали так часто, что уже не помогала палка, за которую тащил меня охотник, тогда он взял и потащил меня за руку».

Встретились следы яка. Было видно, где его пушистый хвост волочился по снегу. Путешественники были на высоте около четырех тысяч двухсот метров, когда Василий Васильевич совсем выбился из сил и объявил, что не может идти дальше. Попытались разжечь костер, но отсыревшие спички не горели. Тогда охотник выстрелил с близкого расстояния в тряпку — она задымилась, и это дало возможность развести огонь. Вскоре запылал и костер. Топливом послужили прутья кустарника.

Отдохнув и обогревшись, путешественники направились к находившейся неподалеку пастушьей хижине. Идти пришлось по отполированному ветром льду, присыпанному снегом, поэтому всю дорогу скользили и падали, пока Елизавета Кондратьевна не оказалась в обморочном состоянии. Как только она пришла в себя, решили возвратиться к огню. Верещагин послал охотника поторопить носильщиков или хотя бы принести теплое одеяло и ящик с провизией. Охотник ушел и пропал. Положение путешественников осложнилось. Пронизывающий холод заставлял жаться к огню, так что с одного бока одежда начинала

дымиться от жара, а с другого — покрывалась ледяной коркой.

Холод становился все более нестерпимым. Кое-как Верещагин уговорил последнего оставшегося кули отправиться навстречу носильщикам. Кули сначала наотрез отказался. Но обещание щедрого вознаграждения, которого хватило бы и на выпивку, сделало его податливее. Он удалился и тоже не вернулся. Верещагины остались одни среди мертвой и безмолвной снежной пустыни.

Никто не явился и к утру, когда мороз усилился, Василий Васильевич пытался звать и стрелять из ружья, но никто не откликнулся. Возникли всякие предположения. Наиболее вероятным было такое: посчитав путешественников замерзшими, носильщики ушли.

Приближался вечер. Верещагину едва удавалось поддерживать огонь сырыми прутьями. Давал себя знать и голод. Наконец художник, собрав последние силы, решил идти на розыск людей. Впоследствии он признался, что, прощаясь с женой, он не рассчитывал больше найти ее живой. Силы его были на исходе, через каждые десять — двадцать шагов Верещагин останавливался, чтобы перевести дух. Костер потух, и Елизавета Кондратьевна почти замерзла. Но вот послышались чьи-то шаги. Это приближался кули с провизией и теплыми вещами. А вскоре возвратился и Василий Васильевич, но не на своих ногах, а на спине другого кули. Он ушел от костра не более чем на версту, постоянно останавливаясь и садясь в снег, пока не встретил носильщиков.

Снова запылал костер. Сварили суп из принесенного петуха. Тем временем прибыли и остальные кули. Пеший караван по обледенелой тропе двинулся к пастушьей хижине. Наконец достигли избушки — жалкого строеньица, через щели которого нещадно дуло и навало снег. Все же какой-никакой, но она была защитой от ветра и холода. После непродолжительного отдыха художник стал писать этюды окрестных заснеженных гор. Солнце, казалось, жгло, но холод был такой, что пальцы едва удерживали палитру. Лицо Верещагина вспухло, глаза превратились в узкие щелки, а голова раскалывалась от нестерпимой боли. Приходилось бросать работу и готовиться к возвращению. На третий день пребывания в горной избушке Василий Васильевич закончил этюды и дал команду к спуску.

Обратный путь был значительно легче, хотя накануне ночью тропу замело глубоким снегом. О героически трудном восхождении на Канчингу Верещагин написал Стасову в одном из писем: «Это время [я] занимался в буддистских монастырях, а допрежь того на высоте 15 000 футов чуть не замерз со своею супружницею; снег, которым нам пришлось идти

последний день подъема на гору Канчинга (28 000 ф.), испугал моих спутников, и они за нами не изволили последовать. Между тем пошел снег, которым пришлось и питаться за неимением другой пищи, потушил наш огонь, и, кабы не мой охотник, который был с нами и отыскал и уговорил одного из людей внести на гору ящик с едою и несколько необходимых вещей, пришлось бы плохо. Замечательно, что я выбился из сил и положительно заявил об этом прежде, чем моя дорогая спутница, моя маленькая жена, слабая и мизерная (Вы ее видели в библиотеке). Зато после, когда первое изнурение прошло, она, не говоря худого слова, грохнулась. Лицо мое за несколько дней пребывания на этой высоте непомерно опухло, и какое-то странное давление на темя, от которого я непременно умер бы через пару промедленных дней, заставило спуститься прежде, чем все этюды, которые я намеревался сделать, были готовы».



В Гималаях. Гора Джонгри зимой. 1874–1876 гг.

Яскун, совсем небольшая деревушка у подножия горы, была уже началом Сиккима. Когда-то она служила резиденцией прежним сиккимским правителям. Еще сохранилась часть дворцовой постройки и укреплений. Жители деревни нередко вспоминают о былом величии. Около

деревни на возвышении располагался старинный монастырь Добди. Верещагин воспользовался случаем и написал несколько этюдов с ламы, его жены и самого монастыря. Лама оказался семейным человеком, исключением из общих правил. Обычно же ламаистские священнослужители должны придерживаться обета безбрачия. Для женитьбы нужно испросить разрешения высшего духовного начальства, которое требует щедрых подношений.

Путешественники обменивались с местными жителями подарками. Горцы дарили путешественникам масло, сыр и другие традиционные продукты. Королю они выплачивали подати преимущественно в натуральной форме.



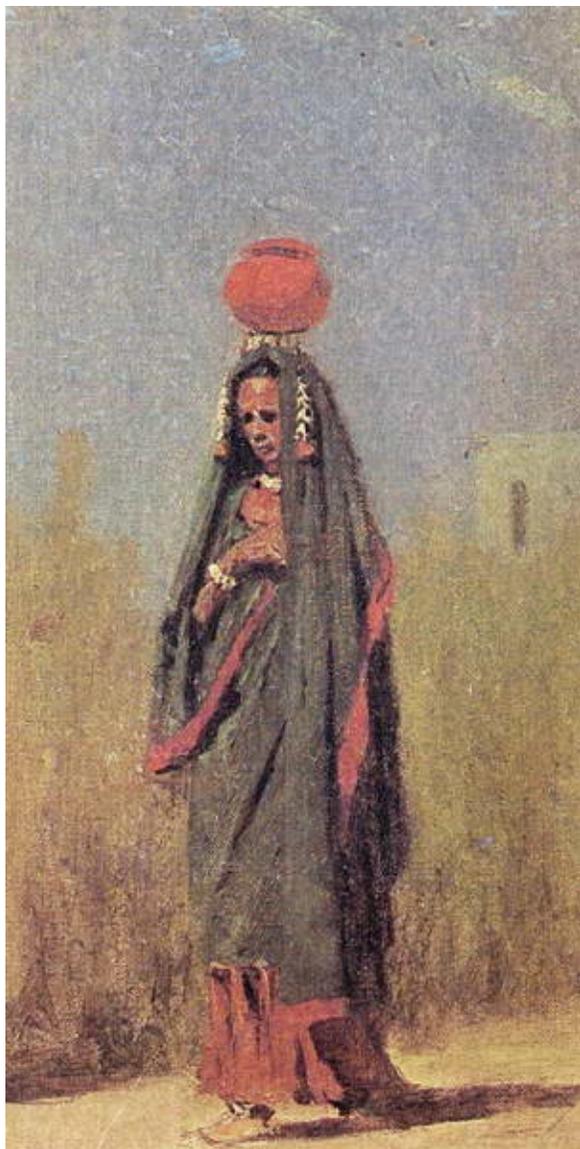
Як. 1874–1876 гг.

Следующую остановку сделали в монастыре Сангачелинг. Старший лама принял путешественников приветливо и разрешил им осмотреть постройки, старинные фрески монастыря и огромные статуи буддийских

божеств, восседавших на священном цветке лотоса. Верещагины поставили палатку на монастырском дворе и имели возможность наблюдать жизнь монастыря. «С раннего утра раздается звук трубы, из кости человеческой руки, по обыкновенным дням и из предлинного медного инструмента по праздникам, — писала Е. К. Верещагина. — В продолжение целого почти дня идет служба с аккомпанементом медных тарелок, — это все заказные молебны, сопровождаемые приношениями главным образом натурою, так что в промежутках жеванью, чавканью, иканью нет конца».

Из Пемаянизе, который остался уже позади, пришло приглашение на праздник снеговых гор — самое многолюдное здесь торжество. Съехалось множество народа из ближних и дальних селений. Воспользовались приглашением и Верещагины. Все ламы обрядились в праздничные одежды. На площадке перед монастырем было приготовлено место для танцев. С одной ее стороны были подняты флаги, каждый из которых символизировал одну из снеговых гор, а с другой — установлен балдахин из богатой шелковой материи для главных лам.

Путешественники оказались среди зрителей празднества. Сначала на арену вышли двое лам, наряженные стариком и старухой, — клоуны, разыгрывающие комические сценки. Затем вышли один за другим ламы-танцовщики в богатых костюмах из китайского шелка. Их лица покрывали маски различных животных: оленя, свиньи, ворона или какого-то чудовища с громадными зубами. Динамичные, выразительные танцы изображали борьбу злых и добрых сил. Но вот посреди арены установили чучело дьявола, и на него началась охота. В конце концов дьявола победили, убили и разделили его туловище между присутствующими. Так как чучело делалось из риса, оно было съедобным. Голова дьявола приносилась в жертву богам, поэтому к ней, хотя она была тоже рисовая, никто не смел прикоснуться. Но вот появился еще один дьявол, и инсценировка борьбы продолжилась...



Молодая девушка из знатного семейства Сиккима. 1875 г.

Хотя смысл всех сенок и пантомим путешественники не всегда угадывали, а переводчик Лоди сам затруднялся в объяснениях, зрелище было впечатляющим. «Мы были первыми европейцами, присутствовавшими на этом празднестве», — писала Е. К. Верещагина.

Вечером путешественники возвратились в Сангачелинг, служивший им временной базой. На следующий день Василий Васильевич, уже без жены, снова поехал в Пемаянлизе, чтобы досмотреть праздник до конца. Повторялись вчерашние сцены, и, кроме того, ламы исполнили воинственный танец с саблями.

От короля Сиккима пришло письмо, завернутое в белую шелковую

материю, напыщенное и высокопарное. Вместе с письмом монарх послал русским путешественникам подарки — говядину, орехи, сладости.

Следующим монастырем на пути к тогдашней сиккимской столице был Ташидинг. Ламы познакомили Верещагина с буддийским верованием о переселении душ. Когда знатный лама умирает, буддисты через некоторое время разыскивают ребенка, в которого якобы переселилась душа усопшего. Вещи умершего сохраняют и впоследствии передают тому человеку, в которого он якобы воплотился.

В Ташидинге отмечали праздник воды. Ламы в сопровождении богомольцев обошли все читени — каменные памятники, установленные здесь в честь королей и главных лам. Потом богомольцы совершили шествие вокруг монастыря, падая при этом ниц на землю и вскакивая через каждые несколько шагов. Так было сделано несколько кругов. Вечером все собравшиеся хором распевали религиозные гимны. Лама окропил их святой водой. Путешественники не дождались главной церемонии празднества — вскрытия священного сосуда с водой. Каждый год он наполняется водой, запечатывается и через определенное время вскрывается. Если воды не убавилось, а прибавилось, то год будет благоприятным, если же воды окажется меньше — ожидай болезней и разных бедствий.



Горы близ монастыря Ташидинг. Сикким. 1874–1876 гг.

Путешественники углублялись во внутреннюю часть Сиккима. Здесь их покорили пышная растительность и буйство красок. Рододендроны выглядели не кустами, а большими деревьями. Вдруг запахло серой. Запах исходил от серных источников вблизи реки, пользующихся известностью в Сиккиме. Вода в них была нестерпимо горяча. Задержавшись у источников, а потом в монастыре Ратлам, караван направился в Томлонг.

По мере приближения к сиккимской столице дорога становилась все многолюднее. Подданные короля шли с грузами соли, чая, других продуктов. Король Сиккима получал от британского правительства ежегодную субсидию в десять тысяч фунтов стерлингов. Кроме того,

каждое семейство королевства обязано было выплачивать ежегодный налог в десять рупий и нести натуральные повинности, составлявшие два короба масла, пять коробов риса, пять коробов мурвара, быка, корову и свинью. Те же, кто занимался ручным ремеслом, должен был принести королю лучшие из своих изделий. Когда король переносил свою резиденцию далеко в горы, каждое семейство обязано было выделять для королевского каравана одного носильщика. Эти сведения, которые приводит в своих очерках Е. К. Верещагина, свидетельствовали о том, что трудовые массы Сиккима облагались тяжелыми повинностями в пользу монарха. Но кроме того, народ подвергался всяким поборам со стороны духовных феодалов — монастырей и высших лам, а также феодальных чиновников.



Лама в костюме для религиозного танца «цам». 1875 г.

Не без труда путешественники перебрались по бамбуковому мосту, перекинутому через бурную, пенистую реку Тисту. Елизавета Кондратьевна никак не решалась ступить на шаткие перекладыны. Ей завязали глаза, и один из кули перенес ее на спине. Лошадей переправляли выше, там, где река была не столь бурной. На последний перед сиккимской столицей ночлег король послал двух слуг из своей свиты — не нуждаются ли гости в чем-нибудь? А утром явились два новых посланца от короля с подарками — сладкой мурвой и апельсинами. Вскоре прискакал третий всадник, более нарядный, в красном одеянии и с огромной серьгой в ухе. Это был почетный эскорт.

Множество любопытных собралось посмотреть на прибывших путешественников, поставивших палатку напротив шатра первого министра Шангзеда. Ему первому представились Верещагины. Шангзед, сводный брат короля, пожилой человек с выбритой головой, был одет в светло-синий халат из китайской шелковой материи и напоминал мандарина. Вообще в окружении сиккимского монарха бросалось в глаза пристрастие к китайской моде. Первый министр сообщил, что на следующий день назначена аудиенция у короля.



Горы близ монастыря Ташидинг. Сикким. 1875 г.

Королевский дворец лишь ненамного превосходил по размерам окружающие постройки и золоченым шпилем напоминал пагоду. Верещагины прошли мимо толпы любопытных, прибывших, вероятно, и из окрестностей города, и полудюжины солдат, которые больше напоминали пастухов, чем воинов.

Король был еще совсем юным, лет шестнадцати-семнадцати. Он наследовал престол после бездетного брата. Путешественников пригласили сесть, поставили перед ними разные сладости. Началась протокольная беседа. Первый министр передавал вопросы короля, а скорее всего задавал их за него. Люди переводил. Последовали, разумеется, вопросы о здоровье

британской королевы, ее министров, о дороге. На большее у задававшего их фантазии, как видно, не хватило. Потом Шангзед подал сигнал людям, стоявшим возле дверей, и они через некоторое время принесли королевские подарки гостям, занявшие половину комнаты. «Не взыщите, мы народ небогатый», — извинительно сказал первый министр. Тут были огромные тюки, коробки, подносы. Верещагин в ответ преподнес королю ружье, которое привело молодого монарха и его свиту в восторг. Когда путешественники вернулись к себе и распаковали тюки и коробки, то обнаружили в них апельсины, низкосортный рис и масло, которое местами совсем позеленело. Кроме того, король прислал гостям еще несколько баранов, кур и тибетскую лошадь.

Путешественники решили пробыть некоторое время в Томлонге и перенесли свою палатку на гору, напротив монастыря — зимней резиденции Купгель-ламы, который был верховным ламой Сиккима и считался бессмертным. Летом же, когда король и двор перебирались в горы, Купгель-лама переезжал в Пемаянизэ. Верховного ламу не имел права лицезреть никто, кроме старших лам и его приближенных. Простые смертные при встрече с этой священной особой должны были падать ниц, чтобы ненароком не встретиться с ней глазами.

Верещагин познакомился с этим земным божеством, молодым человеком лет девятнадцати, который произвел на него впечатление туповатого и недалекого человека. И художник пришел к заключению, что верховный лама был только символом, игрушкой в руках олигархии высших духовных феодалов.

Вероятно, кто-то распустил слух о всемогуществе русских гостей, которые могут и врачевать. И вот к путешественникам потянулся всякий народ, разуверившийся в молитвах своих лам, с разными болезнями. Пришел даже лама, просивший лекарство от глистов. Многие жаловались на зоб — эта болезнь была широко распространена в Сиккиме. В одних случаях Верещагины помогали лекарствами, в других, а их было большинство, они оказались бессильны чем-либо помочь. Художник работал над этюдами и пополнял свою этнографическую коллекцию. Когда он задумал нарисовать с натуры яка, король прислал из своего стада великолепный экземпляр этого животного.

Покидая Томлонг, путешественники подарили Шангзеду серебряные часы и карманный револьвер. Без особых приключений добрались до Дарджилинга, где распрощались с носильщиками. Оттуда продолжили путь на почтовых лошадях, а потом на пароходе по Гангу до Дели.

Путешествие в Сикким оставило много незабываемых впечатлений.

Надолго запомнились суровые горные ландшафты со снежными вершинами, своеобразный жизненный уклад горцев, сохранившийся в неприкосновенности с незапамятных времен. Везде художник видел вопиющую бедность трудового люда, живучесть религиозных предрассудков и суеверий, огромное влияние на всю повседневную жизнь буддийских монастырей и монахов-лам.

В Аллахабаде путешественникам попался номер английской газеты «Пионер» с корреспонденцией из Дарджилинга. Отдавая должное Верещагину как художнику, автор корреспонденции высказал подозрение, что он пишет горные проходы и ручьи потому, что Россия ищет пути в Тибет и Китай. Иначе говоря, Верещагин обвинялся в шпионаже в пользу русского правительства. Вся нелепость обвинения была очевидна: отношения художника с царскими властями были натянутыми.

Еще с первых дней пребывания на индийской земле Верещагин чувствовал недоброжелательное и подозрительное отношение британских колониальных властей, которые чинили всякие искусственные препятствия его путешествию по стране. Очевидно, обвинение русского художника в шпионаже было отнюдь не личной инициативой одного из мелких газетных писак. Предвидя возможное недружелюбие англичан, Верещагин заранее принял некоторые меры. Ф. Р. Остен-Сакен, директор департамента внешних сношений Министерства иностранных дел России, сумел через российского посла в Лондоне графа П. А. Шувалова обеспечить художника рекомендательным письмом к влиятельному английскому генералу Уокеру, возглавлявшему в Индии топографическую службу. Вскоре после появления клеветнической статьи в газете «Пионер» это письмо пришло из Лондона в адрес Верещагина. Уокер в свою очередь снабдил художника рекомендательными письмами от своего имени к местным властям. Из-за этого главнокомандующий британской армией и другие высокие должностные лица британской администрации осыпали генерала упреками в пособничестве «русскому шпиону».

Верещагина глубоко возмутила разразившаяся вокруг его имени кампания шпиономании. О своей обиде художник написал Стасову и просил его опротестовать эту клевету в русской печати самым решительным образом. «Меня бесит одна мысль о том, что всюду полицейские агенты будут сдавать меня с рук на руки», — писал художник. Два петербургских печатных органа откликнулись на шпиономанию британцев критическими заметками.

Из Дели Верещагины отправились в новое путешествие, не менее трудное, — на север-запад Индии, в Северный Кашмир.

На некоторое время остановились в Лахоре, чтобы подобрать здесь слуг. От Лахора еще проехали некоторое расстояние по недавно построенной железной дороге, а дальше продолжили путь на почтовых лошадях, по знаменитому древнему Императорскому пути, по которому в течение тысячелетий передвигались купцы, путешественники, паломники, завоеватели. По этой дороге почти ежегодно могольские императоры переезжали из Дели в свою летнюю резиденцию на кашмирских озерах. В одном месте дорога пролегла в скальных породах, и в них за тысячелетия были выбиты глубокие колеи.

Ночью на стоянках путешественники засыпали под вой шакалов. Горные ландшафты были красивы и живописны. От сиккимских они отличались тем, что горные кряжи здесь были разделены более глубокими речными долинами. Вскоре вдали показались заснеженные вершины гор. По ночам и утрам становилось очень холодно, особенно на перевалах. Носильщики обвязывали ноги соломой, чтобы не скользить и не падать на обледенелой дороге. С наступлением сумерек то тут, то там можно было увидеть алое зарево. Это жители окрестных сел выжигали лес под пашню.

Лошадей и носильщиков всем путешествующим по Кашмиру обязаны предоставлять местные деревенские власти. Многие британские офицеры и чиновники колониальной службы имели обыкновение проводить в Кашмире с его умеренным горным климатом свой отпуск. Наезжали сюда и поохотиться, так как в кашмирских лесах еще водилось много крупной дичи, медведей, оленей, кабанов и даже тигров. Поэтому дорожная повинность тяжелым бременем ложилась на местное население. Избалованный своим привилегированным положением и привыкший окружать себя полчищами местных слуг, обходившихся баснословно дешево, любой англичанин требовал не одного десятка носильщиков и коноводов. Если же он встречал сопротивление, то пускал в ход кулаки. Такая практика, естественно, заставляла местных жителей разбегаться по окрестностям при приближении европейцев. «По правде сказать, и награждают же английские джентльмены тумакми туземцев, есть от чего сбежать!» — отмечала Е. К. Верещагина. По этой причине поиски лошадей, слуг и носильщиков на каждой станции были сопряжены с немалыми трудностями.

Вот и Сринагар — столица Кашмира — княжества со своим вассальным махараджей. Вошли в город улицей, обсаженной пышными деревьями, укрывающими пешеходов от зноя. Путешественники поставили свою палатку недалеко от реки, среди фруктовых деревьев. И сразу же их окружила стая торговцев, наперебой предлагавших шали, ковры, чеканную

утварь. Среди изделий замечательных кашмирских умельцев особенно выделялись шали, медные сосуды, украшенные орнаментом, и ювелирные изделия из золота и серебра.

Путешественники познакомились с городом, осмотрели старый дворец махараджи, побывали на базарах. В городе много мечетей. Сам махараджа и феодальная верхушка были индуисты, а основная масса населения — мусульмане. Окна в домах и мечетях часто оформлены на иранский манер цветными стеклами. Дома большей частью были из дерева и глины. Кашмирские женщины редко соблюдали мусульманский обычай закрывать лица. Паранджу носили обычно только в зажиточной среде.

Верещагины наняли большую лодку с крытыми помещениями для спальни и кухни и совершили в ней плавание на озеро Вулар, в которое впадает река Сан. На островке путешественники увидели развалины постройки времен могольского императора Акбара. Стены изнутри были покрыты цветной глазурью, сохранилась гранитная плита с арабской надписью. На озере, обмелевшем и зарастающем, было множество диких уток. Нескольких удалось подстрелить. Поймали также довольно много рыбы. Кашмирцы бьют здесь рыбу копьями. Этот способ лова требует большой зоркости и сноровки. На озере Верещагин сделал несколько этюдов.

Недалеко от палатки путешественников, на горе, стояла мечеть, в которой хранился «волос Магомета», и мусульмане верили в его чудодейственную силу.

Когда путешественники приехали в Сринагар, британского резидента Хендерсона в городе не было. Вскоре он прибыл весьма парадно, на большой лодке в сопровождении множества гребцов. Верещагин послал к нему рекомендательное письмо от генерала Уокера, которое, видимо, возымело свое действие. Резидент пригласил художника к себе, принял его любезно и согласился посодействовать в покупке лошадей и найме носильщиков.

На одной из ближайших станций Верещагины осмотрели шелкомотальную фабрику, принадлежавшую кашмирскому махарадже. Их поразило обилие шелковичных коконов, которыми были завалены нары, протянувшиеся вдоль стен длинного помещения.

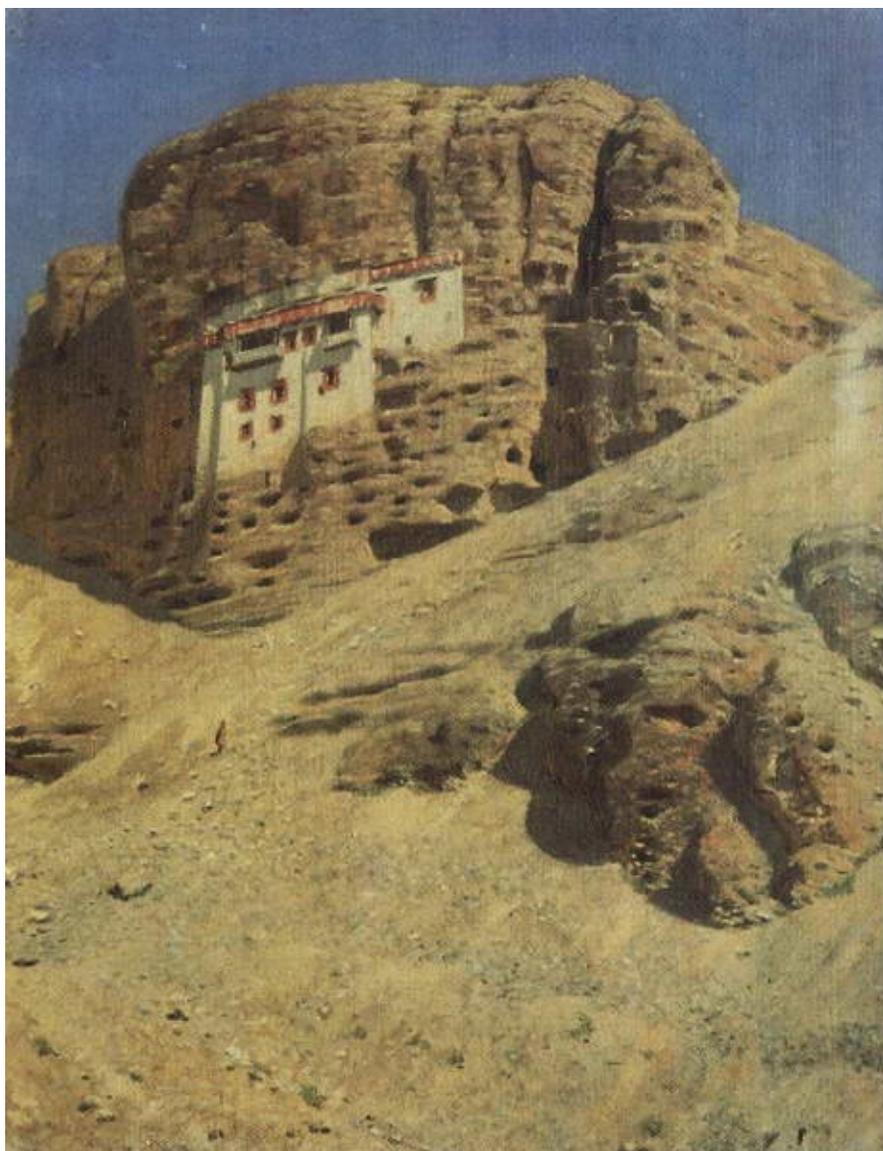
Далее двигались вдоль реки Сан. Везли с собой запас кур и бананов, так как купить провизию по дороге было порой трудно. Невдалеке, у реки, заметили медведя, потом второго, третьего.

Встретилась снежная лавина, сошедшая с гор в реку и запрудившая ее. Вблизи ослепительно сиял ледник. Это необычное зрелище привлекло

художника, и он принялся писать этюд. Елизавета Кондратьевна поехала вперед и укрылась от начавшегося дождя в попавшемся на пути доме кашмирского крестьянина. Хозяева были заняты тем, что молотили рожь в деревянных ступах. Ночь, несмотря на проливной дождь, путешественники провели в палатке.

На следующий день Верещагин отправился к снежному завалу заканчивать этюд. К палатке художник вернулся не по дороге, которая сильно петляла, а напрямик, через крутизну, и едва не убится. Лошадь споткнулась и полетела вниз через голову, несколько раз перевернувшись на лету. Верещагин не полетел с ней только потому, что успел уцепиться за какое-то растение.

Следующую остановку путешественники сделали выше того места, где в реку сполз уже не снежный пласт, а целый ледник и запрудил ее так, что вода прорубила в нем тоннель. Верещагин и здесь заинтересовался любопытным явлением природы и принялся за этюд. Тем временем слуга и переводчик Лоди заметили на ближайшей горе медведицу с медвежатами, которые мирно паслись там. Охотничий азарт заставил Верещагина устремиться наверх, увлекая за собой Лоди и слугу-охотника. Но переводчик преждевременным выстрелом спугнул медведей, и охота не увенчалась успехом.



Монастырь в скале. Ладакх. 1875 г.

Мимо стоянки русских путешественников проехал со множеством слуг английский купец Россель, возвращавшийся из Яркенда. Англичане заигрывали с кашгарским ханом Якуб-беком, отделившимся от Китая, навязывали ему свою дружбу и покровительство, рассчитывая использовать его ханство в качестве плацдарма для того, чтобы потеснить русских в Туркестане. И вот по горным тропам через Кашмир и западные отроги Гималаев потянулись на север предприимчивые авантюристы. Одним из таких и был Россель, купец и разведчик в одном лице, возглавивший британскую компанию по торговле со Средней Азией. Но возвращался он из Яркенда, после годового пребывания там, отнюдь не преуспевающим

дельцом, не победителем. К тому времени китайцы стали упорно и планомерно восстанавливать свою власть над Кашгаром и всем Синьцзяном. Дела вышеупомянутой компании кончились банкротством.

А перед русскими путешественниками открывались все новые и новые величественные пейзажи. Вот что записала об увиденном Е. К. Верещагина: «Вообще интересно наблюдать окраску гор в разные моменты дня и ночи, при разной погоде; после падения снега, напр., днем все было бело; снежные верхи гор едва отделялись от воздуха, вечером же эти верхи залились чисто-красным светом и бросили длинные голубые тени. Очень красивы также в горах бури с грозой и молниєю, разумеется издали...»

Дорога становилась все более опасной. Лошади постоянно проваливались в снег. Однажды Елизавета Кондратьевна едва не упала с лошади, поскользнувшись на льду. Окружающая местность была пустынной, малонаселенной. Зато и живности всякой водилось здесь много. На стоянке, близ самой палатки, Е. К. Верещагина неожиданно встретила, как говорится, носом к носу с диким козлом. Удивленные и напуганные встречей, они некоторое время неподвижно смотрели друг на друга. Потом Елизавета Кондратьевна как можно осторожнее, чтобы не спугнуть козла, пошла к палатке и вызвала Лоди с ружьем. Но козла уже и след простыл. Встречалось множество сусликов, крупных, величиной с лисицу. Они сидели на задних лапах, с любопытством поглядывая вокруг, а в случае опасности бросались к норкам.

В одном месте встретила совершенно отвесная скала, придвинувшаяся к пропасти. Дорога здесь пролегла как бы по искусственному, открытому балкону, по шатким мосточкам, установленным на деревянных подпорках. Путешественники сошли с лошадей и вели их в поводу. Только Верещагин ехал верхом по дрожащим мосткам, хотя и признавался потом, что испытывал чувство страха: ведь каждое неловкое движение могло стоить жизни.

Теперь путешественники были уже в Ладакхе — горной области на крайнем северо-востоке современного штата Джамму-и-Кашмир. В облике местных жителей, называвших себя ладакхами, Верещагины увидели монголоидные черты. Язык ладакхов относится к тибетской группе языков, а по вероисповеданию они буддисты-ламаисты. Однако в некоторых селениях путешественники встречали и мусульман шиитского толка. О распространенности буддизма свидетельствовали попадавшиеся на пути буддийские пагоды и монастыри.

При переходе через горный перевал у Елизаветы Кондратьевны

случился солнечный удар — не помогли и приемы хинина. Как-то, выходя из палатки, она потеряла сознание. Носильщики, увидев ее, лежащую без движения и помертвевшую, принялись причитать над ней по восточному обычаю. Из-за болезни Елизаветы Кондратьевны караван вернулся в ближайшую деревню Корбу.

Здесь путешественники наблюдали такое явление, как полиандрия, то есть многомужество — редкая пережиточная форма группового брака. Одна женщина имела несколько мужей, обычно родных братьев, из которых старший обладал преимущественным правом на жену. В Корбу художник написал портрет старой женщины, имевшей пять мужей.

Когда Е. К. Верещагина почувствовала себя лучше, караван тронулся дальше. И здесь, как и в Сиккиме, европейских женщин никогда не видели, поэтому в деревнях жители сбегались посмотреть на белую путешественницу как на чудо. Женщины Ладакха заплетают волосы в мелкие косы и украшают их бирюзой и жемчугом. Они носят длинные кофты из синей и черной материи. И мужчины, и пожилые женщины поверх одежды набрасывают в виде плаща или накидки козлиные шкуры. Если ладакхи не работают на полях или не присматривают за скотом на пастбище, их обычно можно застать за сучением шерсти. Здесь этим занимаются не только женщины, но и мужчины.

Везде путешественники наблюдали вопиющую бедность. По их мнению, главная причина полиандрии состояла в том, что за невесту приходилось платить большой выкуп, непосильный для одного мужчины. Суровая борьба за существование заставляет ладакхов возлагать на всех членов семьи, в том числе и на женщин, много всякой физической работы. Женщина старится очень рано. Причины этого — тяжелый труд и частые беременности. Одна представительница из каждой семьи идет в монастырь, обрекая себя на безбрачие.

Вблизи деревни Хемис находился большой монастырь. В нем было много монахов и учеников-послушников. У каждого монаха была своя небольшая келья с балкончиком. При появлении путешественников ламы повылезали из своих углов и смотрели дико и неприветливо. Только старший лама, краснолицый толстяк, оказался более коммуникабельным и не препятствовал осмотру монастыря. В храме рядом со статуей Будды лежало платье прежнего старшего ламы, умершего четыре года назад. Перед ним ежедневно ставилось кушанье и питье. Каждый из монахов, проходя мимо комнаты, где жил этот умерший и стояло его изображение, становился на колени и усердно молился. Монахи ждали его возрождения, а тем временем главные тибетские ламы подыскивали подходящего

мальчика лет четырех. В храме возле дверей висели крепкие палки с железными наконечниками. Оказалось, что они предназначались для наказания нерадивых учеников. Монахи здесь носили желтые одежды и в отличие от своих сиккимских собратьев принадлежали к другой касте.

Неподалеку от этого монастыря находился другой, женский. Но он выглядел гораздо беднее. Путешественники застали в нем только двух монахинь, старую и молодую, которые сушили овощи на зиму. Остальные разбрелись по разным работам.

Городок Ле (ныне Лех) — центр Ладакха — небольшой. На скале — дворец из темного камня, совсем невнушительный, и рядом с ним — маленькая пагода. Здешний раджа — фигура малоприметная, номинальная. Реальная власть была в руках британского резидента капитана Молоя, увлеченного охотой на диких баранов и мечтой стать когда-нибудь резидентом в Яркенде.

За Ле дорога прижалась к каменной отвесной стене с изображением Будды, сидящего на лотосе. Она привела в монастырь, тоже Хемис, — главную святыню ладакхских буддистов. В воротах монастыря красовалась большая расписная фигура Будды. Ламы, предупрежденные властями, встретили путешественников приветливо, вынесли им фрукты и другие угощения, позволили расположиться в одном из монастырских помещений. Здесь Е. К. Верещагина перенесла тяжелый приступ лихорадки.

Путешественники осмотрели храмы, которых было до десятка. В двух шло богослужение под удары барабанов и медных гонгов, хотя посторонних посетителей было мало. Один из храмов был убран довольно богато. Шелковые тханки — хоругви — с молитвами и образами богов почти сплошь покрывали все стены. Во дворе монастыря стояли высокие шесты с кусками белой материи, исписанными молитвами, и хвостами яков — атрибутами силы. Всего в монастыре обитало до сотни лам и учеников. Самый главный лама монастыря находился в Лхасе при далай-ламе. Его считали бессмертным, жившим здесь еще около трехсот лет назад и шесть раз возрождавшимся.



Повозка в Дели. 1874–1876 гг.

Верещагин попросил монахов продемонстрировать религиозные танцы, которые почти не отличались от виденных в Сиккиме. Художник написал здесь несколько этюдов. Один из них, с темной монастырской дверью и мальчиком-послушником, заснувшим с книгой на ступеньках, получился очень выразительным.

В деревне Сакти Верещагину приглянулась большая черная собака тибетской породы с густой длинной шерстью. Художник купил пса у его хозяина. Собаку назвали в честь ее родной деревни Сакти, и она стала спутником путешественников. Это был чуткий пес, сразу же реагирующий лаем на приближение к лагерю чужих.

Чем выше поднимались, тем чаще люди жаловались на головную боль. Достигнув места стоянки на высоте около пяти тысяч метров, они бессильно падали на землю, и художнику стоило немалых усилий поднять людей и заставить их поставить палатку. Повстречались с караваном коз, которых погонщики гнали из Тибета. Здесь коз использовали как вьючных животных. У каждой козы на спине было приторочено по мешочку соли.

Вскоре дорога оказалась вся завалена снегом и камнями. В этом месте

водилось много волков. Вьючные животные здесь нередко падали от истощения или срывались в пропасть, так что хищникам было чем поживиться. Настороженный лай Сакти предупреждал о приближении волков.

Станция Пенгонг была расположена у озера, поразительно голубого, окаймленного полосой белого песка. Вода в озере была настолько горько-соленой, что никакая рыба в ней не водилась. Художник начал писать, но поднявшийся вихрь засыпал песком и холст, и палитру, так что пришлось бросить работу. Когда вихрь пронесся, Василий Васильевич закончил этюд с видом на озеро. На следующий день Верещагины совершили прогулку по западному его берегу, доехав до деревни Менц. Навстречу им высыпало одержимое любопытством все женское население в накидках из козьих шкур. Мужчин в это время в деревне не было — они трудились у своего феодала. Верещагин написал караван яков, груженных солью.

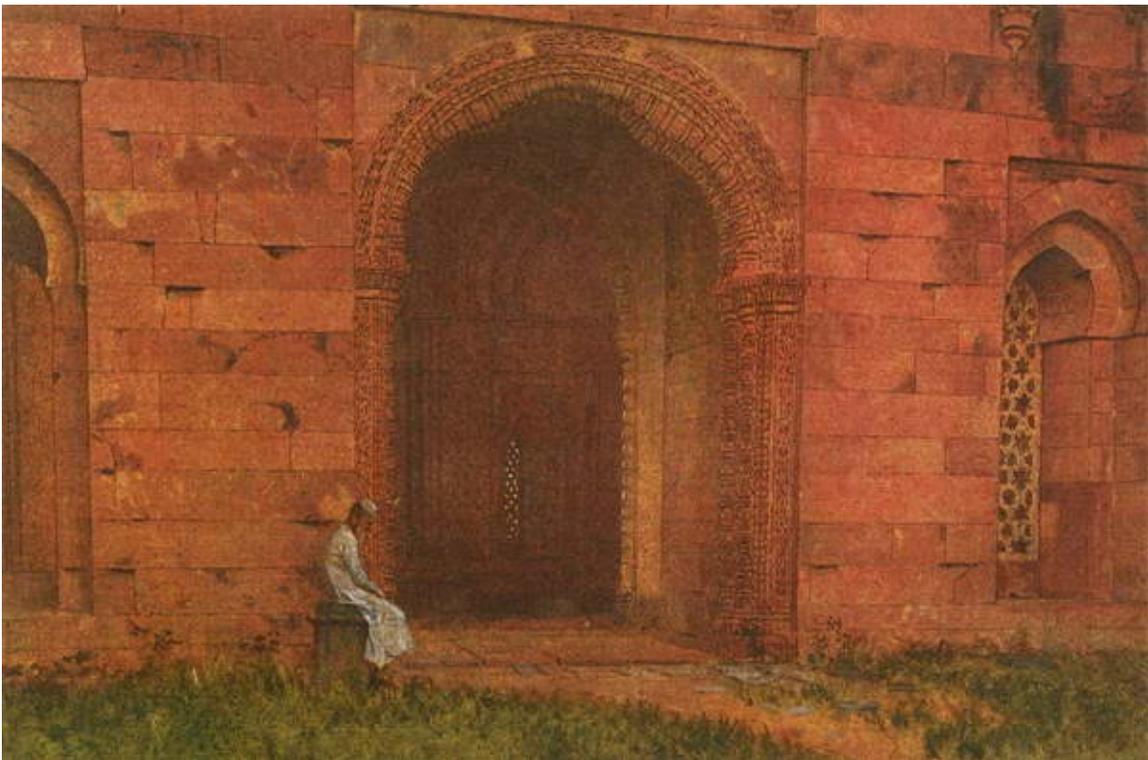
Пенгонг, расположенный на границе с Тибетом, был конечным пунктом путешествия Верещагиных. Отсюда они двинулись к станции Шошаль, отклоняясь от тибетской границы. На этом переходе им встречалось много диких лошадей серо-розовой расцветки. В селениях основным домашним животным был як. Это очень выносливое и полезное животное, так как дает и мясо, и жирное молоко, и шерсть. Местность изобиловала куропатками и зайцами. Верещагин непрерывно их постреливал, и это давало возможность хоть как-то разнообразить питание.

Караван наткнулся на многоводную и быструю реку Индре. Исследовав ее глубину, убедились, что вброд реку не перейти. Староста ближайшей деревни достал для путешественников плот из надувных бараньих и козлиных шкур, плотно связанных вместе и накрытых досками. На нем и переправились.

Миновали перевал Паранг, откуда из ледников вытекает одноименная река. Обледенелую дорогу местами занесло глубоким снегом. Погода была пасмурна, все вокруг — и воздух, и снежные просторы — выглядело сплошной белой массой, которая слепила глаза. Особенно трудным оказался спуск с перевала. По свидетельству Е. К. Верещагиной, это был один из самых трудных переходов, которые когда-либо пришлось преодолевать путешественникам. «Утес на утесе, камень на камне... крутизна страшная. Дорога идет короткими зигзагами по одной и той же горе сверху донизу, так что виден весь спуск, без церемоний. Наша больная лошадь, насилиу державшаяся на ногах, едва не свалилась в пропасть — я уже закрыла в ужасе глаза, когда один из людей успел схватить и удержать ее», — писала Е. К. Верещагина.

Монастырь Ки прилепился к скале. Входные ворота охранял старый рыжий пес с львиной гривой, необычайно дикий и свирепый на вид. Художник уговорил монахов продать пса. Те нехотя согласились. Теперь у путешественников было две тибетских собаки — Сакти и Ки. Попытка Сакти познакомиться с новичком дорого ему обошлась. Злой и нелюдимый Ки повалил и крепко покусал собрата. Лишь через некоторое время псы не то чтобы подружились, но молчаливо признали друг друга.

Как заметили путешественники, жители здешних мест все еще исповедовали буддизм, но уже в их манере держаться чувствовалось влияние индуизма. Они более щепетильно относились к пище, боялись дотрагиваться до еды иноверцев. С носильщиками было много хлопот. Их приходилось часто менять, так как они соглашались переносить груз не дальше, чем от деревни до деревни. Среди носильщиков оказались и женщины. Коренастые, крепкие, они по физической выносливости не уступали мужчинам и, случалось, взваливали на плечи самую тяжелую поклажу.



Ворота Алла-уд-Дина. Старый Дели. 1874–1876 гг.

Дорога шла вниз. Горные склоны уже поросли травой и кустарником.

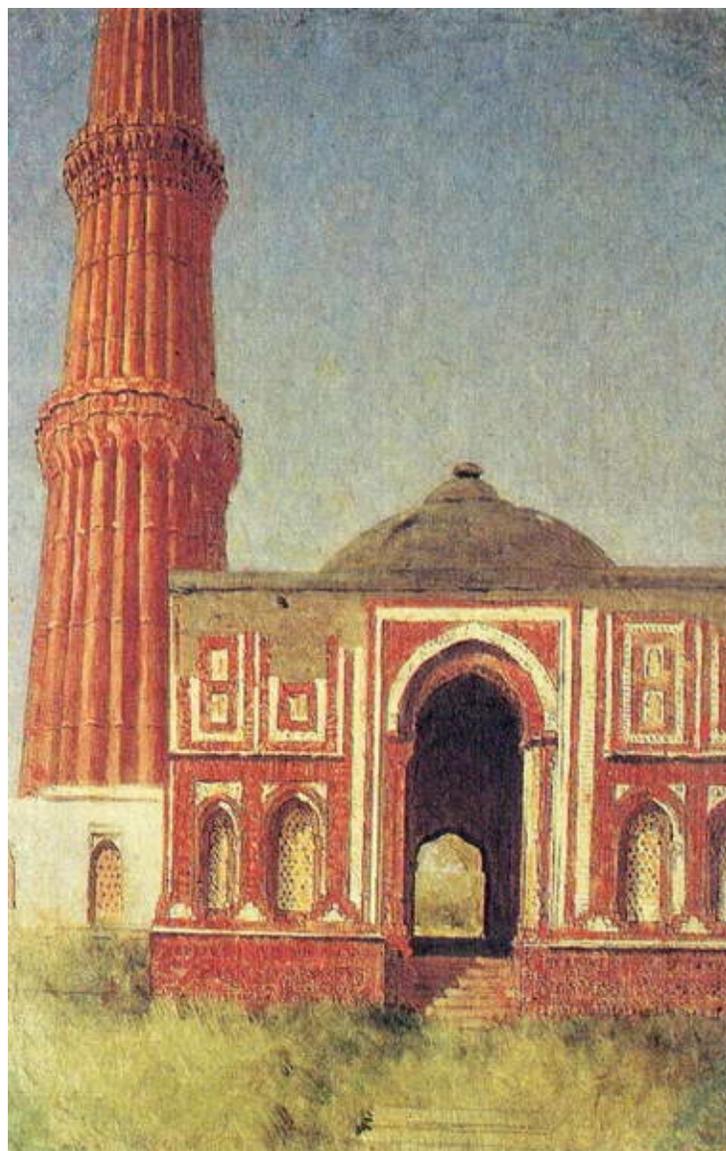
Во всем образе жизни все более и более ощущалось индуистское влияние. Наряду с буддийскими божествами встречались и изображения богов, почитаемых индуистами, например бога Вишну.

С трудом переправились через реку Лару. Одну из лошадей так и не сумели загнать в бурный поток и вынуждены были пристрелить, употребив потом в пищу.

Показался лес. В облике местных жителей появились индоевропейские черты. Их религия представляла собой своеобразный сплав буддизма и индуизма. О полиандрии здесь уже не было слышно. Женщины носили перекинутый через плечо кусок темной материи и крепили его на левом плече большой медной булавкой. Украшений у них было немного, и большей частью из серебра. По индуистскому обычаю, говядину здешние жители не ели, но баранина и козлятина шли в пищу.

И вот в одной из деревень путешественники увидели не буддийскую пагоду, а индуистский храм. Районы, населенные буддистами, остались позади. Через некоторое время караван вышел на хорошее шоссе, которое англичане вели к границам Тибета. Все чаще стали встречаться англичане. Один британский офицер избил в кровь старшину деревни за то, что тот не доставил ему молока. Случай заурядный в британской колониальной практике. Избитый, весь залитый кровью, пошел в ближайший город жаловаться на обидчика и искать справедливости. Нашел ли он эту справедливость у колониальных властей?

Путешествие заканчивалось в городе Симла (ныне Шимла). Далее можно было продолжать путь на почтовых лошадях. Симла — одна из летних резиденций вице-короля Индии. Британские офицеры и чиновники жили здесь весело и беззаботно. По городу были расклеены афиши концертов. Только что проводилась выставка собак. Англичан не трогали нищета и страдания коренного населения страны, все то, с чем воочию познакомились русские путешественники за время своих индийских поездок.



Минарет Кутб-Минар и ворота. Старый Дели. 1874–1876 гг.

Носильщиков отпустили, лошадей распродали. От Симлы до ближайшей железнодорожной станции ехали в почтовом экипаже. В Умбале (ныне Амбала) Верещагины встретили Лоди с вещами, выехавшего вперед. Дальше предстояла поездка по железной дороге. Собак везли в железных ящиках. Художник не хотел расставаться с четвероногими спутниками.

По возвращении из Кашмира Верещагины часть октября 1875 года провели в Дели. С начала XVI века этот город стал столицей империи Великих Моголов. Его украшали великолепные светские и культовые сооружения. Дели оказался свидетелем и могущества, и упадка власти

своих владык, столкнувшихся с сепаратизмом феодалов и с экспансией Великобритании. Здесь был один из центров индийского народного восстания 1857–1859 годов. Героические защитники Дели до последнего сопротивлялись натиску колониальной армии. В 1858 году британцы свергли последнего могольского императора, не располагавшего к тому времени никакой реальной властью.

В Дели Верещагин мог увидеть много интересных средневековых архитектурных сооружений домогольской и могольской эпох. В их числе были минарет Кутб-Минар XIII века и более поздние — крепость Лал-Кила (Красный форт), соборная мечеть Джами-Масджид и другие. Для художника не остались незамеченными существенные различия в архитектурных стилях памятников мусульманской и индуистской культур, с которыми он познакомился в Центральной и Южной Индии, и буддийской, увиденных им во время путешествий в Гималаи. Мусульмане в отличие от индуистов и буддистов избегали каких-либо скульптурных и рельефных изображений людей и вообще живых существ, а также сюжетных росписей, зато щедро украшали поверхность камня растительным или геометрическим орнаментом.

Из Дели Верещагины возвратились в Агру. В городе царил переполох. Местные власти сбились с ног, готовясь к встрече принца Уэльского, старшего сына британской королевы Виктории, будущего короля Эдуарда VII. Визит принца в Индию преследовал далеко идущие политические и пропагандистские цели. Британское правительство подготавливало королевский указ, по которому королева Великобритании должна была стать и императрицей Индии. После ее смерти этот титул должен был перейти по наследству к принцу Уэльскому. Колониальная сущность должна была прикрываться пышной вывеской империи, связанной династической унией с Великобританией.

Власти Агры, согнав рабочих-кули, заставили их подметать и чистить улицы, красить фасады зданий, вывешивать приветственные транспаранты. Верещагин, не желая быть втянутым в шумные торжества или, не дай бог, быть приглашенным на аудиенцию к принцу, решил покинуть Агру на несколько дней и уехать в Джайпур. «Из Агры надобно утекать к времени приезда принца Уэльского, а то, чего доброго, замажут известкой вместе со всеми домами, да и бока намнут на радостях», — с иронией писал Верещагин Стасову.

Русский художник не сумел избежать встречи с будущим императором Индии. Из Агры принц Уэльский пожелал проехать в Джайпур. Местные феодалы во главе с джайпурским махараджей угодливо раболепствовали

перед Эдуардом, не считаясь с чувством национального достоинства своего народа. Верещагин сделал несколько зарисовок торжественной церемонии въезда принца Уэльского в Джайпур.

Находясь в Индии, художник в несколько приемов выслал в адрес Стасова массу своих этюдов и вещей из собранной здесь обширной этнографической коллекции. С конца 1875 года Верещагин все чаще и чаще жаловался в письмах друзьям на нездоровье. В начале марта 1876 года он писал Стасову из Агры: «Жара уже наступила, я совсем без сил. Не знаю, как доберусь до Европы. Этюдов множество, задуманного еще, пожалуй, больше, а силенки плохи — предосадно...»

Верещагины покинули Индию в марте 1876 года, после почти трехлетнего пребывания в этой стране. Василий Васильевич был первым из русских художников, посетивших Индию. Это путешествие дало возможность написать около ста пятидесяти этюдов с натуры, которые не только послужили ему материалом для больших картин, но и имели самостоятельное художественное значение. Как подметил один из биографов художника, В. В. Садовень, такое редкое сочетание в одном лице страстного путешественника, этнографа-исследователя и крупного художника наложило своеобразную печать на все творчество Верещагина. У него развился точный, остро схватывающий взгляд и любовь к широким горизонтам как в прямом, так и в переносном смысле. Он всегда стремился не к живописному выражению субъективных впечатлений и настроений, а к точной фиксации огромного и многообразного материала, изображению явлений со всеми объективно присущими им свойствами.

Художник, ознакомившись с британскими колониальными порядками, проникся глубоким сочувствием к народу Индии. В его письмах и записках мы находим немало гневных высказываний в адрес британских колонизаторов. Он осуждал жестокость и алчность англичан, грабивших Индию, жестоко угнетавших ее население.

В индийских этюдах Верещагина не отражены все сложные социальные противоречия индийской жизни, нет в них и прямого обличения колонизаторов. Но художник, изображая индийцев гордыми, свободолюбивыми и духовно красивыми, напоминает об их славной многовековой истории и как бы противопоставляет их колонизаторам. Он любит красоту древних памятников и величием природы Индии.

Вот некоторые из образов индийцев, запечатленные в верещагинских этюдах этого времени (1874–1876). «Священник-парс (огнепоклонник)» преисполнен достоинства и благородства. Красивое смуглое лицо с правильными чертами немолодого уже человека чисто индийского типа,

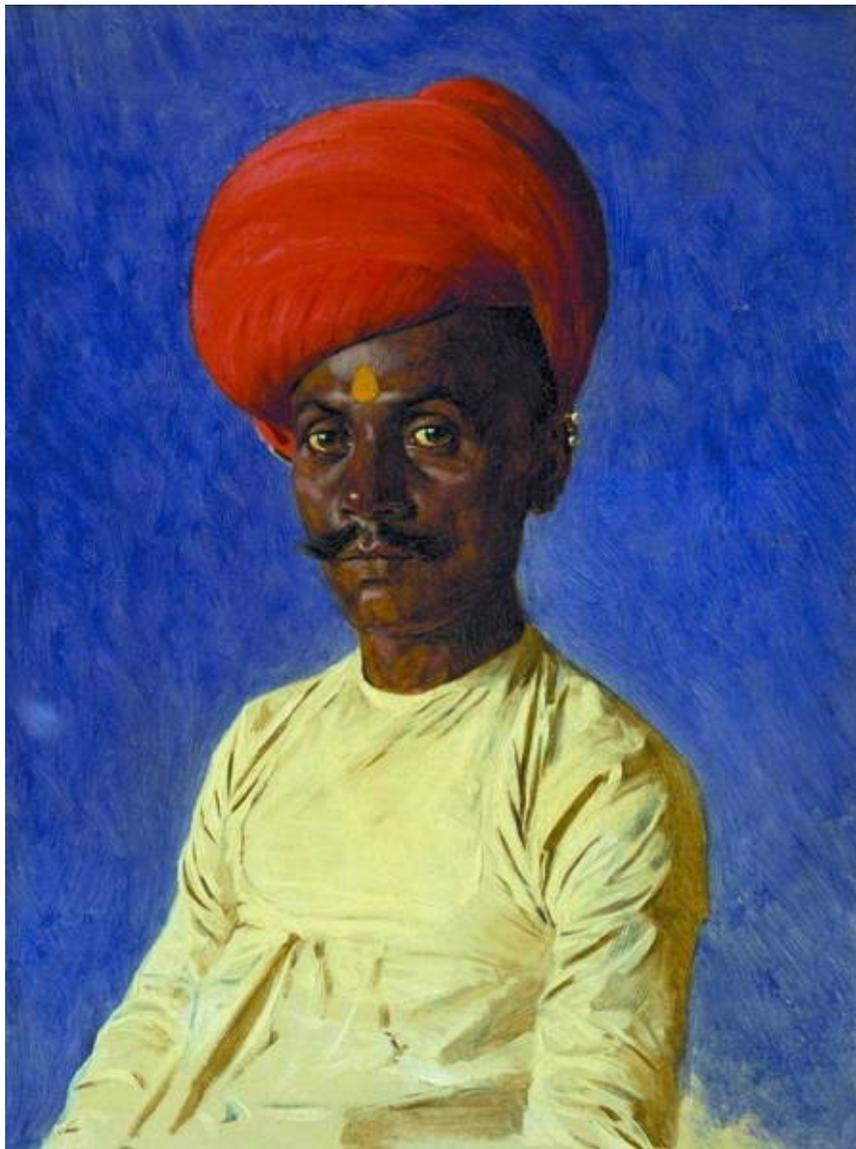
пышные усы и борода. «Банья» — представитель одной из индийских сект — иного характера, иного социального положения. Перед нами маленький тщедушный человек с добрым и грустным выражением лица, проникшийся смирением и покорностью, в поте лица своего добывающий средства к существованию. «Кутч-Банья» — человек с живыми, хитроватыми глазами, знающий себе цену и, как видно, умеющий за себя постоять.



Совар — правительственный посыльный. 1874–1876 гг.

Колоритны образы индийских факиров, которых художник запечатлел на нескольких этюдах. Их Верещагин во множестве встречал на улицах индийских городов. Но наибольший интерес у него вызывали простые

труженики. В этой серии этюдов привлекает внимание этюд «Кули» с характерным и выразительным образом немолодого, но еще бодрого, мускулистого мужчины, продубленного тропическим зноем. Рослый сухопарый индиец присел отдохнуть. Его голова прикрыта от солнца плащом. Рядом брошена корзина, которую он носит на голове. В крепкой пружинистой фигуре кули чувствуется сила, выносливость, ловкость. В этюдах жителей горных гималайских районов художник точно схватил характерные монголоидные черты — скуластое лицо, узкий разрез глаз.



Баниан (торговец). Бомбей. 1874 г.

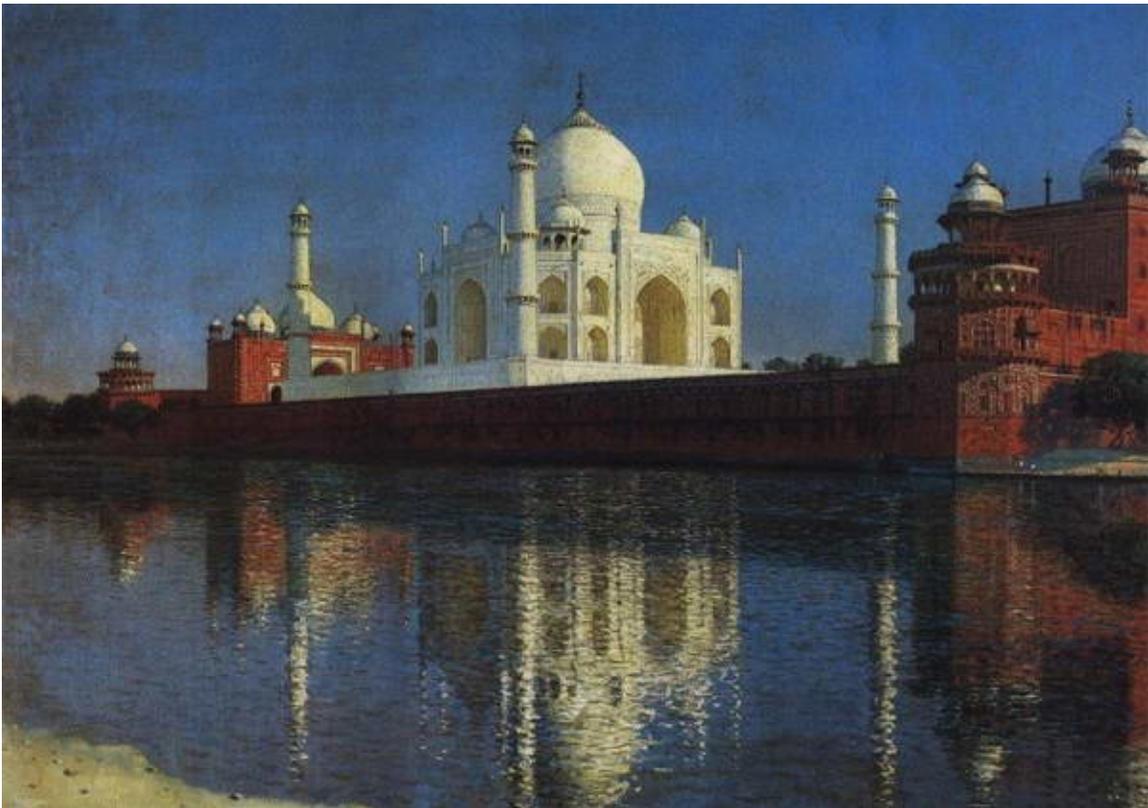
Большое место среди индийских этюдов занимают пейзажи. Перед

нами разнообразные величественные виды природы. Этюд «Гималаи вечером» воспроизводит горный пейзаж на закате солнца. Лазоревая масса горного массива переходит в вершины, подсвеченные золотистым отблеском заката. На переднем плане высокогорная растительность — кустарник, трава. Другой этюд из этой серии — «Горный ручей в Кашмире» — рисует несколько мрачноватую глубокую горную долину, поросшую хвойным лесом, с бурным, пенистым потоком. «Ледник по дороге из Кашмира в Ладакх» передает суровую природу горного края. Каменистые кручи, кое-где покрытые скудной растительностью, переходят в сверкающий белизной массив ледника. «Ночь на реке в Кашмире», «Вечер на озере», «Вечер в горах» передают красоту горных пейзажей в разное время суток, при различном освещении. «И в этих исканиях он (художник. — Л. Д.) достигает замечательных результатов, с большим мастерством передавая марево жаркого индийского дня, атмосферу насыщенного влагой ночного речного воздуха, прохладу горных ущелий, солнечный закат, золотящий снежные шапки заоблачных вершин, — пишет А. К. Лебедев. — Пожалуй, никакой другой европейский художник не передал так правдиво и красиво, с таким широким диапазоном разнообразную индийскую природу в разных ее состояниях, как Верещагин».

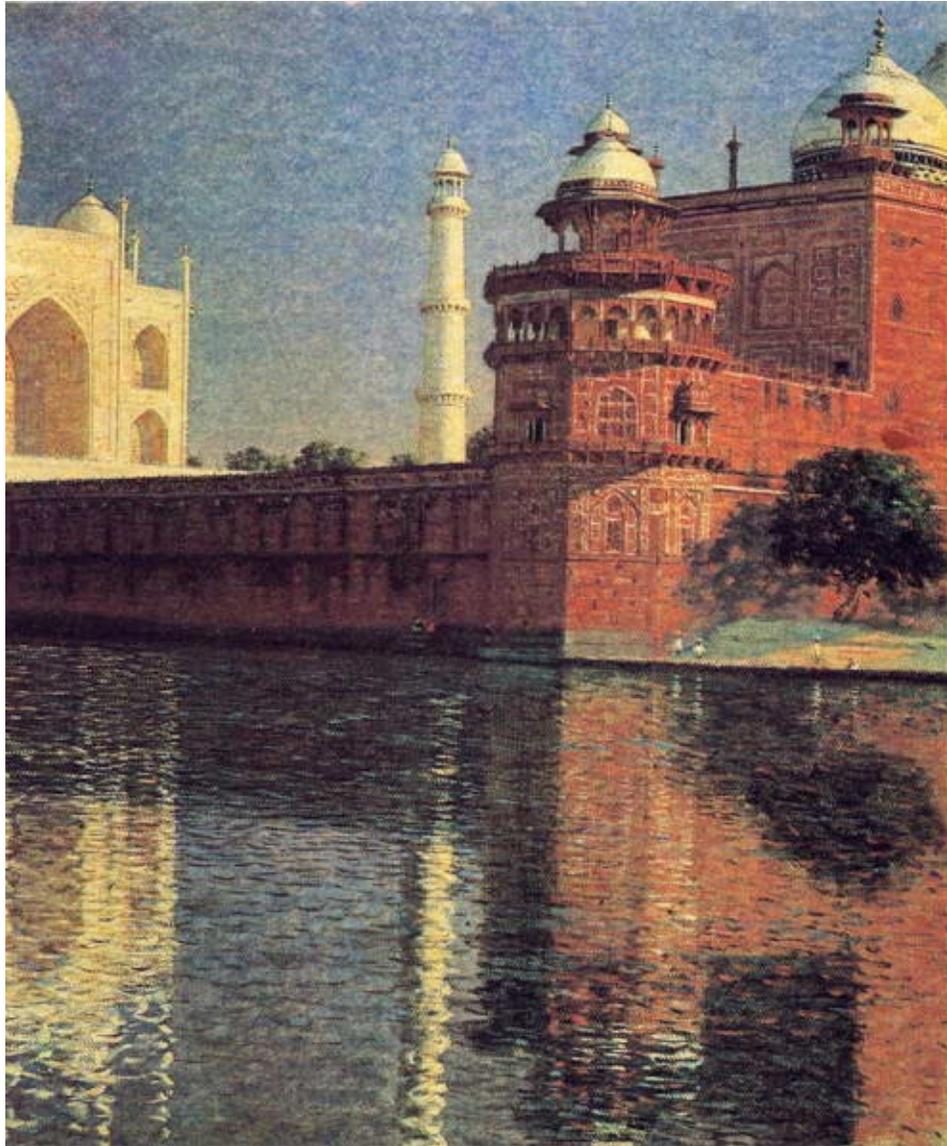
Элементы пейзажа неизменно присутствуют и в этюдах, на которых изображены бытовые сцены и архитектурные памятники. Так, великолепный этюд «Жители Западного Тибета» рисует на фоне сурового горного пейзажа колоритные образы горцев. «Караван яков, нагруженных солью» написан на фоне горного соленого озера.

В верещагинских этюдах оказались запечатленными многие архитектурные памятники Индии: Жемчужная мечеть и мавзолей Тадж-Махал в Агре, гробница шейха Селима Шисти в Фатахпур-Сикри, тронный зал Великих Моголов, другие памятники Агры и Дели, горные монастыри в Гималаях. Монастырские строения гималайских буддистов вписываются в суровые горные пейзажи. Этюд «Главный храм монастыря Ташидинг (Сикким)» рисует мрачное сооружение, сложенное из крупных неотшлифованных камней, напоминающее скорее крепость. Этим постройкам в горах противопоставляются изящные памятники эпохи Великих Моголов. Обычно художник изображает их на фоне темно-голубого неба, при ярком солнечном освещении, чтобы оттенить красоту белого мрамора сооружений. Пожалуй, лучший из этих этюдов — «Мавзолей Тадж-Махал в Агре», передающий восхищение художника одним из самых выдающихся шедевров средневековой индийской

архитектуры. Для оценки этой работы предоставим слово А. К. Лебедеву: «Верещагинское изображение мавзолея позволяет наиболее полно обозреть весь его ансамбль, выявляет гармонию его пропорций, легкость и стройность форм, игру на его беломраморной поверхности золотых солнечных лучей и голубого простора небес. Чтобы еще более подчеркнуть чарующее великолепие памятника, его замечательную воздушность и красоту, его связь с пейзажем, художник изображает и текущую под его стенами реку. Этот композиционный прием, выбор такой точки зрения позволяет передать отражение мавзолея на поверхности воды. И мерцающее, искрящееся повторение форм памятника в воде еще более оттеняет его объемно-пластическую прелесть, а вместе с тем передает цветовую гамму всего ансамбля».



Мавзолей Тадж-Махал в Агре. 1874–1875 гг.



Мавзолей Тадж-Махал в Агре. Фрагмент

Во время своих поездок в Сикким и Кашмир Верещагин сделал много зарисовок буддийских изваяний, монахов-лам в ритуальных одеяниях, отправляющих богослужение или исполняющих религиозные танцы. Эти этюды имеют большую этнографическую ценность и познавательное значение.

Что касается мастерства художника, то здесь несомненно Василий Васильевич поднялся на новую, более высокую ступень. Этот процесс в творчестве Верещагина хорошо подметил Стасов: «Как ни высоко было его искусство уже раньше, во время писания туркестанских этюдов и картин, а теперь он шагнул еще вперед. Кисть его приобрела еще новую силу,

теплоту краски, стала способна передавать такое солнце, перед которым меркнет даже солнце туркестанских лучших его вещей. Горы, луга, долины и вода, прежде не всегда ему удававшиеся, мечети и хижины, индийские храмы, мраморные и деревянные, жрецы в костюмах и масках богов, молитвенные машины буддистов, мраморные набережные и императорские гробницы, мрачные подземные гроты и веселые смеющиеся ручьи, снеговые вершины в розовых отблесках солнца, ночь в ущелье, утро до восхода солнца над озером, факиры и женщины-священники, людоеды и женщины о множестве мужей, между собою родных и братьев, великолепные всадники-телохранители, девушки и дети, старики и крепкие взрослые мужчины со знаком касты на лбу, лошади и яки — все это вместе образовало такую чудную, небывалую галерею, написанную с величайшей виртуозностью, какой не существует нигде более в Европе. Это сказала потом сама Европа».

Несколько дней Верещагины прожили в Мюнхене у родных Елизаветы Кондратьевны, а оттуда направились в Париж. Во французской столице художник намеревался осесть надолго для работы над серией индийских картин. Для этой цели он, еще находясь в Индии, договорился о покупке земельного участка в предместье Мэзон-Лафит и о постройке на нем просторной мастерской. Но доверенное лицо художника — некий комиссионер Лорч оказался заурядным мошенником. Верещагин потратил большие средства, но к его приезду мастерская так и не была готова. Дело едва не закончилось судебным процессом между художником и Лорчем. Пока же Верещагин был вынужден временно снять небольшую студию в Отёй, на окраине Парижа.

Непосредственные строители мастерской также оказались людьми недобросовестными, вымогателями. Сооружение было возведено недоброкачественно, многое пришлось потом переделывать, исправлять. Доверчивый художник, став жертвой шайки мошенников, столкнулся с судебными тяжбами и попал в затруднительное финансовое положение. За земельный участок Верещагин переплатил вдвое дороже, чем он стоил, строители вводили его в разные непредвиденные расходы. Художник надеялся получить свои деньги, оставшиеся от продажи туркестанских картин, и настойчиво просил друзей в России, которым доверил хранение денежной суммы, ускорить перевод. Но и друзья подвели его: не стесняясь, они распорядились чужими деньгами по своему усмотрению, так что с переводом вышла задержка, и Верещагина чуть было не объявили банкротом.

Наконец-то перевод из России прибыл, но этих денег едва хватило на

уплату всех долгов. Чтобы иметь средства на содержание мастерской, на самую скромную жизнь, на закупку рам, холстов, красок, Верещагин был вынужден снова залезть в долги. Распродажа индийских этюдов могла бы исправить положение, но художник намеревался сохранить их как единое целое для своего народа, для России.

Физическое переутомление, связанное с индийским путешествием, тяжбы со строительными подрядчиками отразились на моральном состоянии художника. Нервный, легко возбудимый, он часто терял самообладание и раздражался. Даже в письмах к своему другу Стасову, так много сделавшему для него, проскальзывает раздражительность. Засыпая Владимира Васильевича разными поручениями, Верещагин то и дело высказывает беспричинные и необоснованные претензии к нему.

Художник намеревался издать книгу об индийском путешествии и сам иллюстрировать ее и довести до конца прежний замысел — издать книгу «Путешествие по Туркестану», которую обещал написать А. К. Гейнс, и иллюстрировать ее своими туркестанскими картинами. Но оба замысла так и остались неосуществленными из-за недостатка средств и времени.



Колоннада в джаинском храме. 1874–1876 гг.

Наконец-то мастерская в Мэзон-Лафит была готова. Точнее, это был дом с двумя огромными мастерскими. Одна из них, обширная по площади, предназначалась для работы зимой. Ее освещал дневной свет, проникавший сквозь боковую стеклянную стену. Другая мастерская, летняя, была прикрыта от дождя и солнца лишь сверху. Она имела круглую форму и поворачивалась по рельсам так, что художник мог регулировать освещение.

Располагая удобной мастерской, Верещагин начал усиленно трудиться над созданием «Индийской поэмы», как он сам называл серию своих будущих картин. По его просьбе Стасов выслал на его парижский адрес все написанные во время путешествия этюды. Общий план «поэмы» нам не

известен. Она должна была охватить большой исторический период и состоять из двадцати — тридцати колоссальных полотен. Первыми картинами этой серии должны были стать: «Английские купцы, желающие образовать Ост-Индскую компанию, представляются королю Иакову I в Лондонском дворце» и «Английские купцы представляются Великому Моголу». Их действие должно было относиться к началу XVII века. Заключительной страницей поэмы должна была стать картина «Процессия английских и туземных властей в Джайпуре» («Будущий император Индии»). Сюжетом для нее должен был послужить визит принца Уэльского в Индию в 1875 году, свидетелем которого художнику довелось стать.



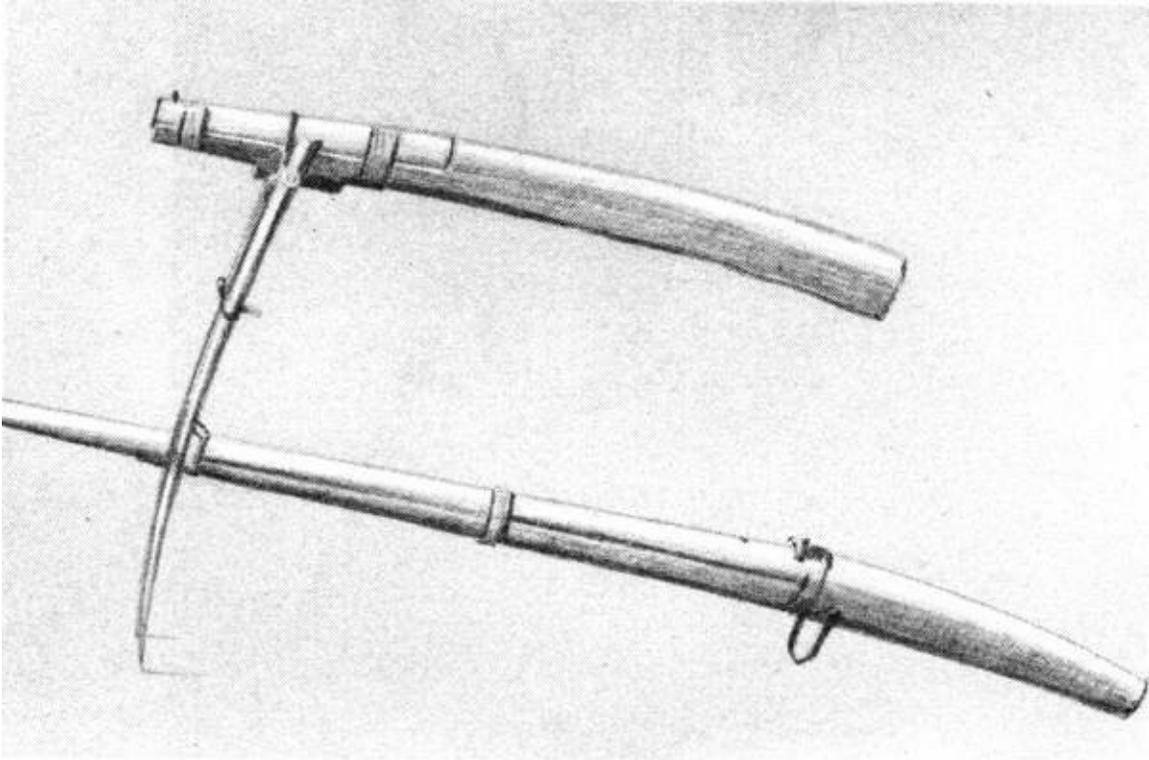
Процессия английских и туземных властей в Джайпуре («Будущий император Индии»). 1875–1879 гг.

Помимо большой индийской серии Верещагин задумал написать малую. План ее также не известен. Вероятно, она должна была включать сцены из современной индийской жизни, национальные типажи, архитектурные памятники, пейзажи. Вся трудоемкая работа над большой и малой сериями могла бы растянуться на многие годы и потребовать нового

индийского путешествия.

Работу над «Индийской поэмой» художник начал в 1876 году с ее заключительной страницы — с картины, изображающей торжественный въезд принца Уэльского в Джайпур. Эту сцену Верещагин видел лично и сделал ряд зарисовок. На огромном полотне пышная процессия из разукрашенных слонов, идущих гуськом один за другим. На переднем восседает принц Уэльский, будущий император Индии, рядом с местным махараджей. «Этот индийский владыка уже так низко пал, что считает за честь и счастье сидеть рядом на одном слоне со своим европейским барином и из верноподданнической услужливости и покорности велел даже выкрасить розовой краской все великолепные каменные здания Джайпура», — писал В. В. Стасов. Картина воспроизводит пестрое, красочное зрелище праздника — толпу в праздничных костюмах, воинов со сверкающим на солнце оружием, цветы, опахала — настоящий триумф колонизаторов в поверженной стране. Нарядные участники церемонии — это не индийский народ, а только свита махараджи. Народа почти не видно, он оттеснен куда-то на задний план.

В. В. Стасов не считал эту картину удачей художника. «Она написана блестящими красками, ловко и мастерски в техническом отношении, но содержание ее, главная „суть“, совершенно ускользает от зрителя», — пишет критик. По его мнению, зрелищная сторона слишком заслонила ее социально-обличительную сущность.



Оружие. Индия. Лист из путевого альбома

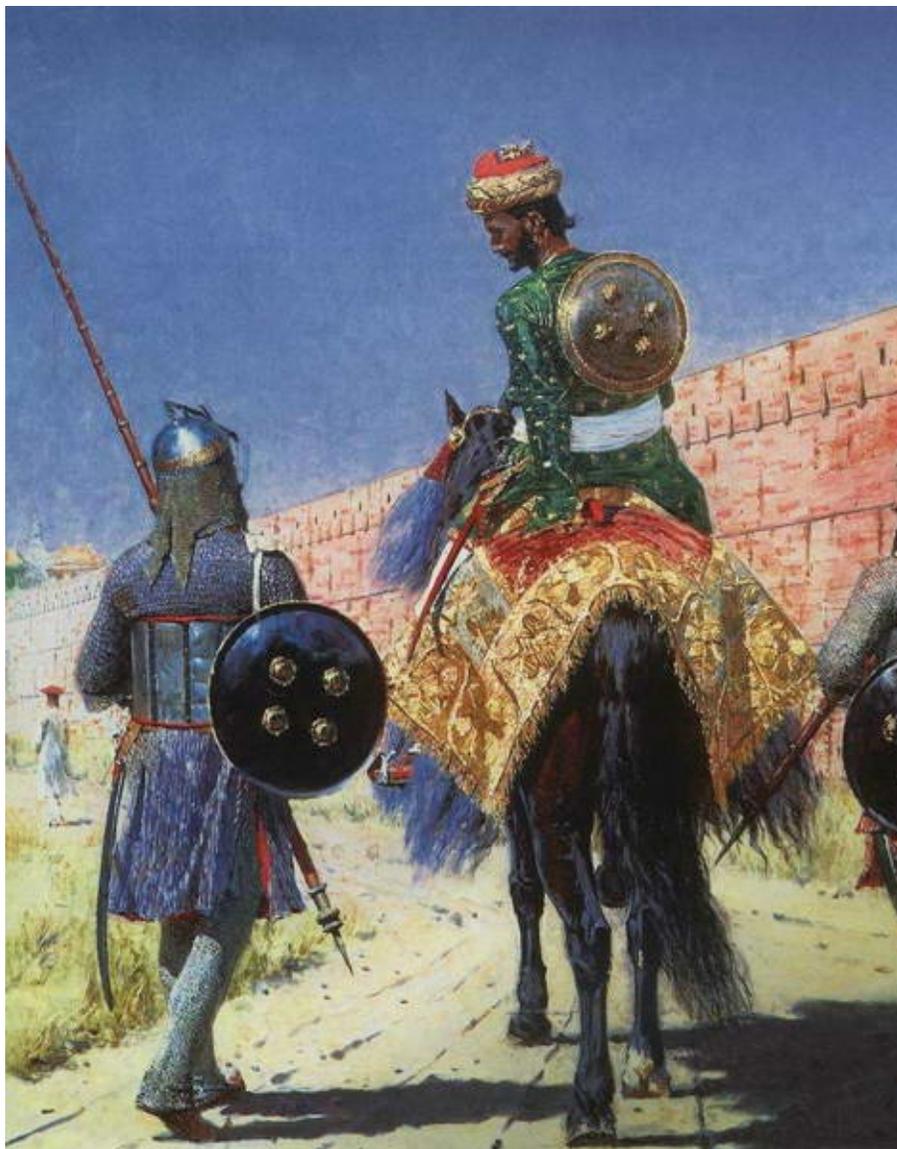
Другая картина индийской серии — «Великий Могол, молящийся в мечети, в Дели» — также выполнена технически превосходно. Стасов назвал ее одним из необыкновенных созданий Верещагина по изображению чудной индийской архитектуры и солнечных эффектов. На фоне архитектурного великолепия мечети сам Великий Могол и его свита выглядят какими-то мелкими, незначительными. Этим сопоставлением художник подчеркивал незавидную роль эфемерного владычества — все уже отобрали европейцы у некогда могущественного монарха, кроме возможности молиться в этой мечети.

Лишь эти две заключительные картины большой серии Верещагин успел написать. Картина «Английский посол представляется Великому Моголу» была только расчерчена на холсте и так и осталась незавершенной. Для малой серии художник, воспользовавшись этюдами с натуры, успел написать в Париже только «Гималайские вершины».

Работа над «Индийской поэмой» была прервана известием о начавшейся русско-турецкой войне. Верещагин решил непременно быть очевидцем боевых действий на Балканах, обогатиться новыми впечатлениями. Он бросил свою парижскую мастерскую, неоконченное

полотно и поспешил на фронт.

В последующие годы Верещагин не раз возвращался к индийской теме и написал ряд картин, которые, по-видимому, можно отнести к малой индийской серии. Одна из лучших картин этой серии — «Всадник-воин в Джайпуре» (1881). Скульптурно четкая фигура воина, восседающего на стройном коне, прикрытом узорчатой попоной. Слева от него шагает пеший воин в кольчуге, с копьем. Прекрасно выписаны образцы индийского традиционного оружия — сабли, круглые выпуклые щиты. Картина «Тадж на закате солнца со стороны входа» (1882–1883) варьирует ранее написанный этюд и показывает красоту памятника в ином ракурсе. Выразительна картина «В Индии. Сухое дно реки Джумны». Она изображает встречу тигра с человеком, оцепеневшим от ужаса и сознания своего бессилия перед могучим хищником. Картина «После полудня. Людоед» тематически служит продолжением предыдущей. Изображенный на ней тигр-людоед, терзающий в зарослях тело человека, ставшего его добычей, приобретает характер обобщающего символа. Эти два произведения напоминают о страданиях простых индийцев, об их трагической судьбе, причины которой имеют глубокие исторические и социальные корни. Мысль художника о том, что захватнические, колониальные войны приносят бедствия и страдания не только покоренным народам, но и солдатам-завоевателям, которых заставляют воевать во имя чуждых им интересов, заложена в его картине «Забывтый солдат». На ней изображен убитый английский пехотинец, из-за которого дерутся две большие хищные птицы.



Всадник-воин в Джайпуре. Около 1881 г.

Глава VI

Балканы

Участие в военных действиях на Балканах — следующий важный этап в биографии художника. Балканский полуостров был районом острых противоречий между Россией и западноевропейскими державами — Великобританией, Австро-Венгрией, Францией. В русско-турецкой войне 1877–1878 годов царское правительство преследовало свои экспансионистские цели, однако в отличие от большинства войн, которые велись в последние десятилетия в Европе, эта война России против феодальной Османской империи имела отчетливо выраженный прогрессивный аспект, на что указывали в своих работах К. Маркс и Ф. Энгельс, а позднее и В. И. Ленин ^[3].

Османская империя была многонациональным государством, в котором феодальный гнет сочетался с национальным. Балканский полуостров населяли кроме различных славянских народов также румыны, греки, албанцы, страдавшие под гнетом османской феодальной администрации. Здесь царили самые дикие, деспотические, средневековые методы правления. В лице России, независимо от целей балканской политики царизма, народы Балкан усматривали своего естественного союзника. Без поддержки со стороны России они не видели возможности освободиться от османского ига.

Начало войны 1877–1878 годов совпало с мощным подъемом национально-освободительного движения народов Балкан. В 1875 году вспыхнуло восстание против турецкого ига в Боснии и Герцеговине, в 1876 году — в Болгарии. В том же году против Турции выступили Сербия и Черногория с целью добиться полной независимости и воссоединить все сербские и черногорские земли, которые еще находились под непосредственной властью султана. На эти события Россия откликнулась широким общественным движением в поддержку братских славянских народов. В Сербию во время сербо-черногоро-турецкой войны направилось около пяти тысяч русских добровольцев. Русская общественность собирала денежные пожертвования, медикаменты для борющихся сербов, болгар, черногорцев.

Преследуя свои цели, царизм выступил в войне 1877–1878 годов под лозунгом «защиты братьев славян», весьма популярным в русском

обществе. Начало войны вызвало в России широкий патриотический подъем, запись добровольцев в армию. Немало видных представителей русской интеллигенции непосредственно участвовали в войне. В Дунайской армии находились художники-баталисты В. В. Верещагин, В. Д. Поленов, П. П. Соколов, П. О. Ковальский, В. Г. Малышев. П. П. Соколов был награжден Георгиевским крестом. Ряд видных писателей, в том числе Вас. И. Немирович-Данченко, В. А. Гиляровский, В. В. Крестовский и другие, выехали на фронт в качестве военных корреспондентов. Н. И. Пирогов, С. П. Боткин, Н. В. Склифосовский и другие видные представители медицинской науки работали во фронтовых госпиталях.

В январе 1877 года Россия заручилась нейтралитетом Австро-Венгрии и согласием Румынии на пропуск через ее территорию русских войск. Султан, поощряемый Великобританией, отверг предложения о предоставлении автономии в рамках Османской империи Боснии, Герцеговине и Болгарии. Предложение это было выработано по инициативе России на конференции послов в Константинополе. На отказ султана Россия ответила 12 апреля 1877 года объявлением войны Турции.



Казачи, вступающие в Румынию (Скобелев-отец). 1877 г.

Проводившиеся в России буржуазные реформы, способствовавшие развитию капитализма в стране, отразились и на состоянии русских вооруженных сил. К семидесятым годам российская армия имела значительно более высокий уровень боевой подготовки и вооружения, чем во время Крымской войны. Однако новая война против Турции была тяжелой и кровопролитной. Сказалось и то, что театр военных действий располагался в горах, на Балканах и в Закавказье, и то, что Россия была недостаточно подготовлена в военном отношении. Хотя русская армия по своим морально-боевым качествам и превосходила противника, турецкая армия располагала более современным вооружением, которое ей поставляли англичане. Великобритания, не заинтересованная в укреплении позиций России на Балканах, желавшая всемерного истощения ее в ходе войны, оказывала султану широкую военную поддержку. Главнокомандующий русскими войсками на Балканах великий князь Николай Николаевич, брат царя, да и сам царь Александр II, вмешивавшиеся в военные дела, проявили себя малоспособными, некомпетентными военачальниками. Нередко своими непродуманными действиями они сводили на нет успехи, достигнутые такими способными генералами, как И. В. Гурко, М. Д. Драгомиров, М. Д. Скобелев. В результате этого русские войска несли неоправданные потери, замерзали на горных перевалах. Плохо была организована интендантская служба. Верещагину пришлось стать свидетелем не только славных, но и мрачных страниц войны, не делавших чести высшему командованию. В своих картинах художник наглядно показал не только героизм, но и страдания русского солдата по вине бездарного высшего командования, всей правящей верхушки России, отчетливо проявившейся в русско-турецкой войне.

Сочувствуя освободительной борьбе балканских народов и разделяя настроения передовой русской интеллигенции, Верещагин рвался на Балканы. Его просьба о причислении к штабу русской Дунайской армии была удовлетворена. В апреле 1877 года художник прибыл в Кишинев, где располагался штаб. Его приписали к штату адъютантов главнокомандующего, но без казенного содержания. Это создавало свои материальные затруднения, но имело и преимущества, в которых художник был заинтересован, — он мог ходить в гражданском платье, пользоваться известной свободой передвижения, был независим.



Пикет на Дунае. 1877–1878 гг.

В штабе Верещагин был представлен различным военачальникам. Среди них оказался генерал с пышными усами, в котором художник не сразу узнал своего знакомого по Туркестанскому краю Михаила Дмитриевича Скобелева. За прошедшие годы Скобелев заметно изменился, постарел, приобрел генеральскую осанку. Оба обрадовались встрече. Во время военных действий Василий Васильевич и Михаил Дмитриевич делили все тяготы походной жизни, сблизились и подружились.

Художник был направлен в передовой отряд, составленный из частей казачьей дивизии Дмитрия Ивановича Скобелева, или Скобелева-старшего, отца Михаила Дмитриевича. Части состояли из донцов, кубанцев, осетин и ингушей.

Отряд двигался по степям Румынии в направлении Бухареста. Белые румынские мазанки, окруженные виноградниками и подсолнухами, напоминали украинские хаты. На время таких привалов художник обычно помещался в одной из мазанок вместе со Скобелевым-старшим. Утром старик генерал, прихватив с собой Верещагина, садился в тарантас и догонял отряд, находившийся уже на марше. Догнав колонну, Скобелев надевал огромную форменную папаху, садился на коня и объезжал полки, здороваясь с офицерами и казаками. Затем он снова пересаживался в тарантас, прятал папаху под сиденье и надевал повседневную фуражку.

Вскоре Верещагин обзавелся собственной лошадей рыжей масти, а позже, в Бухаресте, смог купить и повозку с другой лошадей.

В Бухарест по конвенции, заключенной с румынскими властями, отряд не вошел, а обошел его предместьями и в одном из них встал на постой. Находившийся временно в румынской столице главнокомандующий вызвал к себе Скобелева-старшего. Сопровождая генерала, Верещагин смог познакомиться с Бухарестом, произведшим на него впечатление средней руки губернского города где-нибудь на юге России. Отсюда он направил письмо родителям, датированное 4 мая, в котором писал: «Будьте здоровы и не беспокойтесь обо мне. Дунай еще широк, перейдем его, вероятно, не скоро. Переправа будет не легка, как говорят...»

Отряд пришел в городок Фратешти, откуда открылся вид на Дунай, широкий из-за весеннего разлива, сверкающий на солнце серебристой полосой. О переправе на правый, южный берег еще не было речи, и художник решил съездить ненадолго в Париж, чтобы закупить красок и рисовальных принадлежностей взамен попорченных в походе. Ровно через двадцать дней он вернулся на Дунай. Скобелевский отряд к тому времени переместился в Журжево (ныне Джурджу). На следующее утро Верещагин был разбужен пушечной пальбой. Это турки с противоположного берега, из Руцука (ныне Русе), бомбардировали купеческие суда, собранные перед румынским городом, должно быть опасались, что русские используют их в качестве переправочных средств.

Невзирая на опасность, художник поспешил на берег, чтобы наблюдать бомбардировку. Пока турки пристреливались, несколько снарядов попало в ближайшие к берегу городские дома. Это вызвало переполох среди мирных жителей, устремившихся с вещами в руках на другой конец города. А Верещагин невозмутимо направился к судам, которые служили неприятелю мишенью, и стал наблюдать с одной из барж. Обратимся к очерку художника «Дунай. 1877». Вот как описывал Верещагин этот случай: «... ударила граната, за ней другая в длинное казенное здание, что-то вроде складочного магазина, служившее теперь жильем полусотне кубанских казаков; по первой гранате, ударившей в стену, они стали собирать вещи, но по второй, пробившей крышу, повысыпали, как тараканы, и, нагнувши голову, придерживая одною рукою кинжал, другою шапку, бегом, бегом, вдоль стен, в улицу.

Некоторые гранаты ударили в песок берега и поднимали целые земляные не то букеты, не то кочки цветной капусты, в середине которых летели вверх воронкою твердые комья и камни, а по сторонам земля; верх букета составляли густые клубы белого порохового дыма».

Гранаты падали совсем близко от того места, где находился художник. Они дважды ударили в барку, на которой он стоял. Одним снарядом сбило нос барки, другим разворотило все между палубами. Последний удар произвел адский грохот. Падавшие в воду снаряды подымали высокие фонтаны. Всего турки выпустили до полусотни снарядов, однако результаты бомбардировки оказались малоэффективными. Потом друзья-офицеры упрекали Верещагина в лихачестве, безрассудном риске. «Порядочно-таки досталось мне за мои наблюдения, — писал художник. — Некоторые просто не верили, что я был в центре мишени, другие называли это бесполезным браверством, и никому в голову не пришло, что эти-то наблюдения и составляли цель моей поездки на место военных действий; будь со мной ящик с красками, я набросал бы несколько взрывов».

В период вынужденного безделья в ожидании конца половодья многие офицеры убивали время в пьяных кутежах в городишке Журжево. «Разгул доходил до безобразия, до забвения приличий», — с осуждением писал Верещагин. Не был безгрешен ставший к тому времени начальником штаба у своего отца и Скобелев-младший. Натура широкая, он частенько отлучался в Бухарест покутить. Художник томился от безделья, поэтому искренне обрадовался, встретив здесь лейтенанта Н. И. Скрыдлова, своего товарища по Морскому корпусу. Скрыдлов шел на два класса младше Верещагина; в одну летнюю кампанию они вместе выходили в учебное плавание. Лейтенант служил в Дунайском отряде гвардейского экипажа и командовал речным минным катером «Шутка».



Дорога через Балканы. 1877–1878 гг. Этюд

Ставший впоследствии адмиралом русского флота, Н. И. Скрыдлов в своих интересных воспоминаниях так описал встречу с художником:

«Я жил в Петрошане на берегу, в маленькой избушке. Поехал я оттуда как-то в Бухарест, и первое русское лицо, которое я встретил, был Василий Васильевич Верещагин.

— Что ты будешь делать на Дунае? — спросил он меня.

— Собираюсь прогонять турецкие суда, чтобы они не портили наших минных заграждений.

— Отлично, и я с тобой!.. — вскричал он. — А когда будет атака?

— Не знаю, когда придется, но ожидаем с часу на час...

Я уехал из Бухареста, а через два дня он явился ко мне и поселился у меня в курной избе.

Был он простак. С казаками завел сейчас же дружбу, хлебал вместе с ними щи и как-то потребовал, чтобы дали ему деревянную ложку. Его ординарец, казак, вытер о чекмень ложку и подал ему.

— Ах какая хорошая ложка!

Казак тут же выдолбил из дерева точно такую же ложку, а он сам

взамен за нее подарил ему серебряный стакан. У него была широкая товарищеская натура».

Верещагин и Скрыдлов вместе совершали ночные плавания по Дунаю в шлюпке, ставили опознавательные знаки для обозначения фарватера, которым должны были следовать миноноски для закладки мин. Старались плыть незаметно, бесшумно, чтобы не быть обнаруженными противником, иногда подходили к самому турецкому берегу.

От Скрыдлова Верещагин узнал, что силы Дунайского отряда готовятся совершить боевую операцию — атаковать вражеские мониторы, которые своим огнем серьезно мешали минировать реку. Минирование же имело целью обезопасить будущую переправу русских войск через Дунай от атаки турецких кораблей. Предполагалось, что в операции будет участвовать и скрыдловская «Шутка».

Верещагин также загорелся желанием принять участие в нападении на вражеские мониторы. Но командир минного отряда капитан первого ранга Новиков решительно воспротивился. Однако упрямого Василия Васильевича трудно было переубедить, и командир отряда в конце концов сдался. Было еще темно, когда миноноски начали разводить пары.

Об операции минного отряда на Дунае подробно пишут и Верещагин, и Скрыдлов, и писатели Немирович-Данченко и Крестовский. Обратимся к «Воспоминаниям адмирала Н. И. Скрыдлова о В. В. Верещагине» как наиболее надежному источнику, автор которого — компетентный военный-профессионал и непосредственный участник событий.

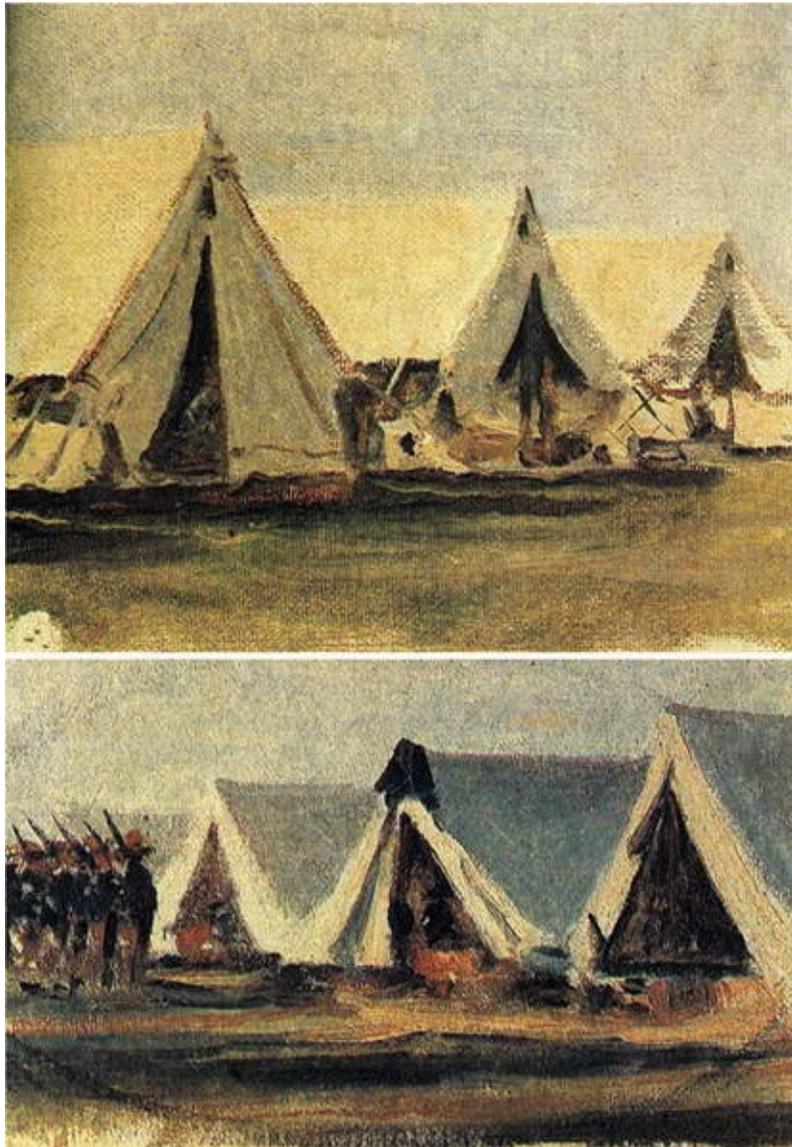
«Мы шли вниз по течению. Солнце светило ярко, и стало сильно пригревать. Я вздремнул.

Вдруг Верещагин крикнул: „Идут!“ И мы все встрепенулись.

Турецкий монитор, окруженный 15 шлюпками, назначенными для вылавливания мин, шел впереди, прямо на заграждения. Мы бросились на него в атаку на всех парах...

Конечно, нас заметили и сразу открыли огонь по „Шутке“ с парохода и с берега. Снаряды летели на нас как град. Наша безумная отвага смутила турок. Они никогда не воображали, что есть такие безумцы, которые станут днем атаковать на крохотном суденышке огромный монитор. Пули ударялись о крышу и сыпались на катер. Смерть ринулась на нас и, как говорится, пригоршнями кидала в нас огненным свинцом. Совершенно забывая всякую опасность, мы шли полным ходом вперед и быстро сближались. До чего нас осыпали снарядами, видно из того, что я один на себя принял около 40 ударов. Это был настоящий ад!.. Ноги мои уже не действовали, а Верещагин твердо стоял на ногах и вел себя прямо как

полубог. Он стоял, сражался и хладнокровно зарисовывал в альбом. Наконец я крикнул ему готовить крылатку (крылатка — это мина). И несмотря на то что она уже никуда не годилась, так как провода были перебиты турецкими снарядами, все-таки было какое-то временное утешение и надежда на крылатку. Верецагин стал доставать ее, и в это время пуля ударила ему в бедро, а крылатка все-таки стукнулась о борт монитора. Турки до того перепугались, что перестали в нас стрелять, стали осматривать пароход, не взорвало ли их, даже кочегары вскочили все наверх, и машина вдруг остановилась».



Палатки. 1877–1878 гг. Этюды

Оба, и Скрыдлов и Верещагин, были ранены. Из матросов никто серьезно не пострадал. Судно получило повреждения. В его корпусе оказалась сквозная пробоина. Вот так произошла схватка маленького минного катера «Шутка» с крупным военным кораблем неприятеля. Хотя монитор и не удалось взорвать, но его экипаж был охвачен паникой. Неприятельский корабль стал на всех парах удирать, и это дало возможность маленькой команде «Шутки» заделать пробоину и благополучно возвратиться к себе на базу. Собрали несколько пригоршен свинца, накиданного вражескими выстрелами. Как пишет Всеволод Крестовский, «несмотря на то что не удалось взорвать пароход, дело это все-таки осталось одним из блистательных по беззаветной храбрости и решимости исполнителей».

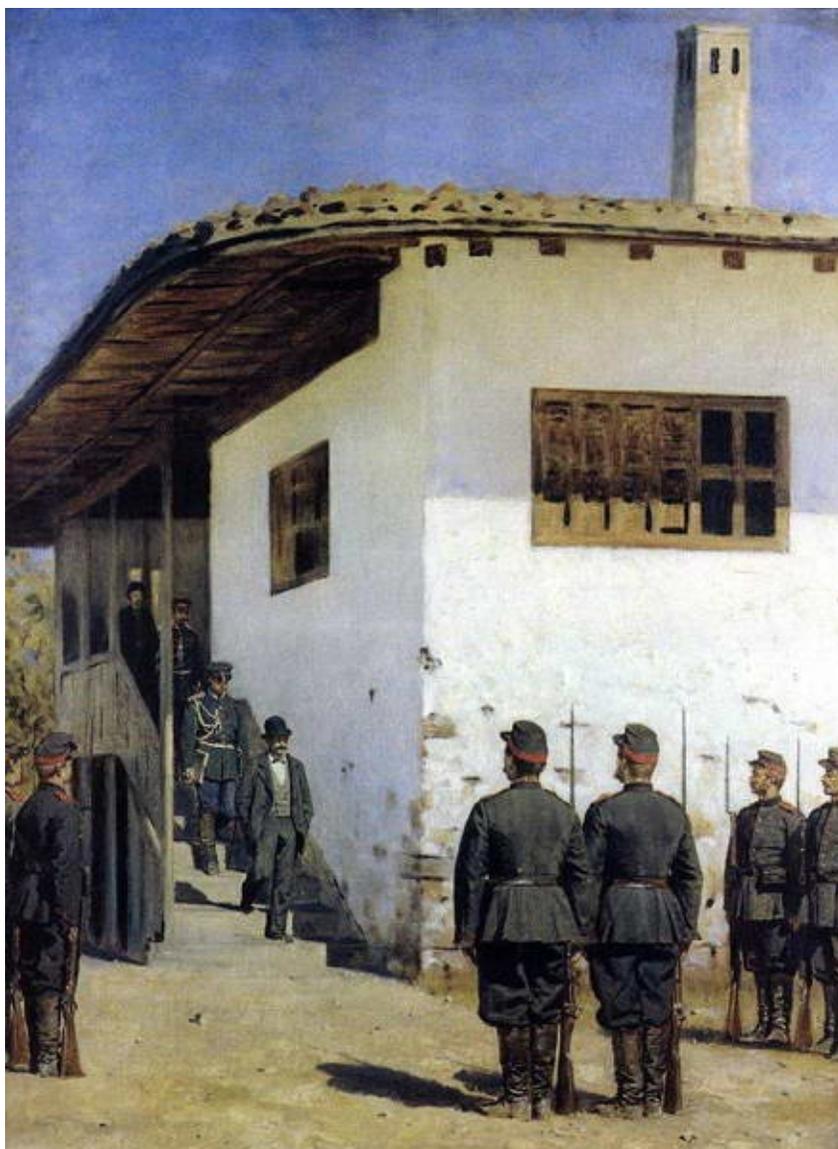
Когда «Шутка» вернулась из операции, Скрыдлова, раненного в обе ноги, вынесли на руках, а Верещагин пошел сам, опираясь на весло. Он еще намеревался двигаться с авангардным отрядом и старался не придавать большого значения своей ране. Сначала обоих раненых поместили в журжевский лазарет. Здесь художника навестил военный корреспондент Василий Иванович Немирович-Данченко и стал расспрашивать его о недавней операции на Дунае. Яркий, эмоциональный рассказ Верещагина, воссоздавший зрительно осязаемую картину, произвел глубокое впечатление на писателя. Вспоминая потом об этой встрече с художником, В. И. Немирович-Данченко писал: «Я заметил в нем тогда же удивительную черту: никакие внешние обстоятельства не заставят его забыть о цельном, о картине, о художественных подробностях, каждое слово его было как будто мазком кисти. Передо мной точно было натянуто полотно, уже загрунтованное, и по мере того как рассказ шел дальше — картина набрасывалась смело и сильною рукою. Тут и удивительный колорит Дуная при ярком солнце Юга, и черная масса турецкого монитора — и эти перекосившиеся, испуганные лица неприятельских моряков, бросившихся прочь от борта, и жалкая скорлупа „Шутки“ с пробитой кормою, нахально путающаяся у самых ног растерявшегося чудовища. И близкий, очень близкий турецкий берег — с дымками выстрелов, с юркими фигурками стрелков, перебегающих от одного куста к другому, и спокойные, всегда одинаковые типы наших матросиков, которым точно и дела нет до того, что одна удачно пущенная граната утопит и их скорлупку, и их самих...»

Это свидетельство В. И. Немирович-Данченко опубликовал в февральском номере «Художественного журнала» за 1881 год, основываясь на рассказе самого художника. Пожалуй, в нем раскрыта система образного мышления Верещагина, складывающего мозаику разрозненных штрихов,

метких и броских, в целую выразительную картину.

Состояние раненого художника стало, однако, ухудшаться, и его и Скрыдлова отправили в бухарестский госпиталь. Врачи там были почти все румыны, получившие воспитание во Франции, а французская врачебная этика не позволяла им делать операцию без согласия пациента. Верещагин совсем приуныл, капризничал, на операцию не соглашался, а между тем его состояние все ухудшалось. Рана сильно загноилась, начиналась гангрена, грозившая смертельной опасностью. Тогда за Верещагина взялся русский хирург Богдановский, человек решительный, придерживавшийся своей врачебной этики. Он осмотрел рану и резко сказал Верещагину:

— Вы знаете, у вас антонов огонь будет. Мне никогда не простит не только Россия, а весь свет не простит, что я совершил преступление, поддавшись вашему малодушию. Операция неизбежна и безотлагательна. Не захотите добровольно, мы вам сделаем операцию насильно; со мной, знаете, русские фельдшера, они живо справятся.



Шпион. 1877–1879 гг.

Так описывает эту сцену Скрыдлов, бывший ее свидетелем. Пришлось строптивому Верещагину повиноваться. Его успешно оперировали, рану вычистили, удалив из нее посторонние предметы. Воспаление и нагноение были вызваны тем, что вместе с пулей в тело вошли кусочки ткани брюк и белья. Стасову Верещагин написал (6 июля): «С хлороформом разрежали мне рану, и после очень трудных двух недель я начинаю немного поправляться. Так приготовился умереть, что просто не верится в возможность выздоровления, — авось».

Действительно, смерть, которая угрожала жизни художника, отступила только благодаря настойчивости русского врача, почувствовавшего всю

степень ответственности. «Да... Верещагин был человек совершенно исключительный, особенный, — писал его друг Скрыдлов. — И страшно подумать, если бы не хирург Богдановский, мы, наверное, еще тогда бы потеряли великого человека и великого художника. Спасибо Богдановскому, понял он, что дело не в спорных вопросах этики, а в абсолютной ценности жизни, да еще такой, как жизнь Верещагина».

Однажды госпиталь посетила румынская королева Елизавета. Верещагин, не желая видеть коронованную особу, перед ее приходом повернулся к стене и сделал вид, что спит. И здесь он оставался самим собой. Через некоторое время палату, где лежали Верещагин и Скрыдлов — первые раненые офицеры в этой войне, посетил царь Александр II со свитой. Монарх произнес несколько тусклых, казенных фраз:

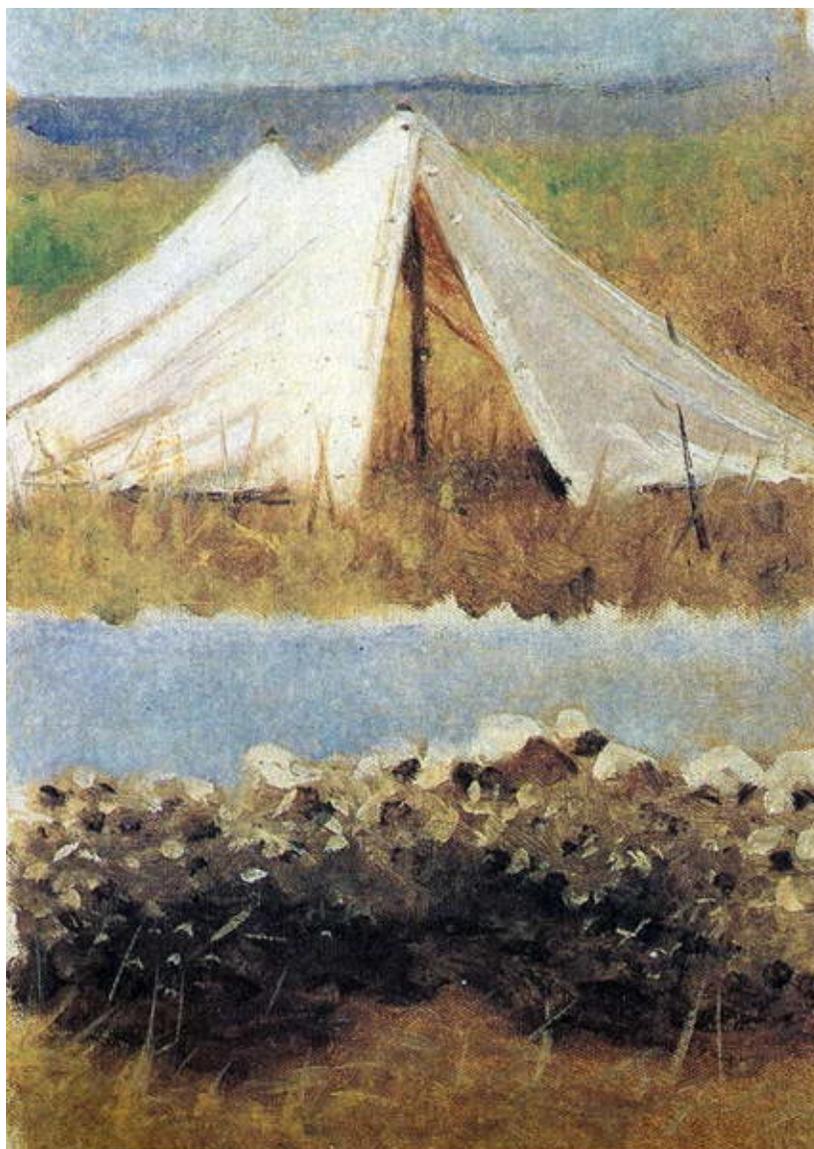
— Очень рад, что вижу тебя такого же, как всегда, храброго. — Это предназначалось для Верещагина.

Скрыдлову за проявленную храбрость царь тут же вручил Георгиевский крест, а Верещагина, который вел себя во время операции не менее геройски, обошел.

— А у тебя уже есть, тебе не нужно, — сухо произнес Александр.

Верещагин равнодушно относился к наградам и вовсе не горел желанием получать из царских рук второго Георгия, но все-таки почувствовал себя уязвленным. Царь открыто продемонстрировал свою давнишнюю неприязнь к художнику. Чтобы заслужить царскую награду, мало быть героем — надо еще быть благонамеренным, верноподданным.

В госпитале Верещагин провел два с половиной месяца. Он жадно следил за событиями, разворачивавшимися на Балканах. Новости приносили раненые, поступавшие с театра военных действий, и газеты, доходившие до Бухареста с опозданием.



Палатка. 1877–1878 гг.

В ночь на 15 июня часть русских войск под командованием М. Д. Драгомирова форсировала Дунай в районе Зимнич и углубилась в предгорья Балкан (ныне Стара-Планина). Вслед за ними совершили переправу на правый берег и главные силы. Но их оказалось недостаточно для развертывания быстрого и успешного наступления. Главное командование, проявляя медлительность и нерасторопность, не сумело организовать быструю переброску войск. Здесь пришлось столкнуться и с объективной трудностью — отсутствием разветвленной железнодорожной сети на юго-западе России и в Румынии. Часть дивизий находилась на подходе, а значительные силы бездействовали в Добрудже или вдоль

Дуная.



На перевале. Балканы. 1877–1878 гг. Этюд

Все же командование решилось предпринять наступление теми силами, которые успели переправиться через Дунай. Для перехода через Балканский хребет был выделен сравнительно небольшой (12 тысяч солдат) отряд генерала И. В. Гурко. Его поддержали с флангов два других отряда. Отряд Гурко, действуя смело и решительно, занял 25 июня город Тырново (ныне Велико-Тырново) — старый исторический центр Болгарии. Вскоре русские овладели Шипкинским перевалом, куда выдвинулся отряд Ф. Ф. Радецкого. Отряд Гурко проделал трудный переход через Балканы и,

выйдя на его южные склоны, овладел городом Эски-Загру (ныне Нова-Загора) в Центральной Болгарии. На правом фланге русская армия, заняв Никополь (ныне Никопол), на южном берегу Дуная, повела наступление на юг, но была остановлена у стен Плевны (ныне Плевен), где оборонялись значительные турецкие силы. Для развития дальнейшего наступления за Балканами русских сил было явно недостаточно. Тем временем турецкое командование перебросило из Албании сорокатысячный корпус Сулеймана-паши, и Гурко был вынужден отойти к Шипке.



Близ деревни Радищево под Плевной. 1877–1878 гг.

Такова была ситуация на Балканском фронте, когда Верещагин вышел из госпиталя. Его рана еще полностью не зарубцевалась. Он еще не мог держаться в седле и поэтому отправился в ставку главнокомандующего в фаэтоне. Ставка находилась на правом фланге, под Плевной, которую все еще удерживала турецкая армия. Верещагин оказался свидетелем подготовки к третьему штурму Плевны. Подготовка велась из рук вон плохо, связь между соединениями была не налажена, войска предварительно не тренировались. И время для операции было выбрано крайне неудачно — накануне прошли сильные дожди, и дороги раскисли. Грязь, налипая на сапогах, затрудняла передвижение. Но главнокомандующий не принял во внимание это обстоятельство. Его заботило другое — 30 августа, день царских именин. Пусть русская армия преподнесет царю по этому случаю подарок — Плевну. Стоит ли откладывать!

Солдаты пошли на штурм Плевны под огнем турецких пушек. А царь, его брат-главнокомандующий и свитские генералы, облюбовав безопасный бугорок в отдалении от поля боя, мирно завтракали с шампанским. Свитские произносили тосты за здоровье августейшего государя и между делом поглядывали в бинокль на ход атаки. А дела под Плевной

складывались неудачно. Штаб главнокомандующего не обеспечил взаимодействие флангов. Отдельные отряды, в частности отряд М. Д. Скобелева, провели штурм успешно, но не были поддержаны соседями и, понеся неоправданно большие потери, вынуждены были отойти. Третий штурм Плевны оказался безрезультатным. Эта неудача произвела на художника тяжелое, удручающее впечатление. К этому прибавилось и личное горе. Верещагин получил известие о гибели брата Сергея и о ранении другого брата, Александра. Оба отправились в действующую армию по настоятельным советам Василия Васильевича и сражались где-то по соседству. Художник особенно был привязан к Сергею, также занимавшемуся живописью.



Дорога около Плевны. 1877–1878 гг.



Холмик (наблюдательный пункт) Александра II под Плевной. 1877–

1878 г.

Сергей Верещагин, вольноопределяющийся, не имевший офицерского чина, состоял ординарцем при Скобелеве-младшем и исполнял еще некоторые штабные обязанности — снимал кроки местности, участвовал в рекогносцировке сил неприятеля. Он отличался необыкновенной храбростью, был несколько раз ранен, но всякий раз оставался в строю. Делясь своим горем в письме к Стасову, Верещагин просил своего друга дать публикацию в газете в несколько строк в память убитого брата. Посмертно Сергей Верещагин был награжден Георгиевским солдатским крестом.

Александр Васильевич был человеком иного склада характера, осмотрительным, расчетливым. Это вызывало иногда со стороны художника ироническое отношение к брату. Верещагин выхлопотал разрешение отправить раненого Александра в тот самый бухарестский госпиталь, в котором сам лечился. Впоследствии Александр Верещагин дослужился до генеральского чина, проявил себя как военный писатель, оставив, в частности, воспоминания о войне на Балканах.



Под Плевной. В сторожевой цепи. 1877–1878 гг.

Об обстоятельствах гибели Сергея художник получил разноречивые свидетельства. По одному — он был зарублен шашками, по другому — убит наповал пулю. Верещагин допускал возможность, что тяжелораненый брат попал в плен и был замучен озверевшими башибузуками. Эта мысль неотступно преследовала художника. Позже, когда Плевна уже находилась в руках русских, Верещагин пытался искать под стенами города тело убитого брата. Здесь еще со дня штурма 30 августа валялось множество трупов русских солдат, уже разложившихся, испускавших нестерпимое зловоние. Страшное зрелище потрясло художника, и он не мог сдержать судорожных рыданий. Тело брата он не нашел или не сумел опознать.



Турецкий редут, на котором был убит С. В. Верещагин. 1877–1878 гг.

Из-под Плевны Верещагин перебрался на центральный участок фронта, на гору Шипку. Здесь героически оборонял свои позиции под натиском турок небольшой русский отряд. Шипка была важной стратегической позицией, открывавшей русским путь на юг Балканского полуострова.

Мрачная изнанка войны произвела на художника неизгладимое впечатление. Он видел поле боя, усеянное людскими и конскими трупами, посещал полевые лазареты и госпитали, переполненные ранеными, за которыми не успевали ухаживать изнуренные бессонницей врачи и сестры. Бездарность, нераспорядительность высоких военачальников дорого обходились войскам. На горных перевалах, занесенных снегом, замерзали плохо одетые русские солдаты.

О своих мрачных впечатлениях художник писал жене и друзьям. Вот письмо к Е. К. Верещагиной от 19 сентября: «Не думай, пожалуйста, что мне весело здесь. Я просто не хочу пропустить то, что интересно и что, вероятно, в мою жизнь не придется больше увидеть. Уже начались дожди, от которых дороги сделались грязны. Достать корм лошадям очень трудно, а у меня их целых пять штук. К тому же так холодно, что в палатках жить трудно, постоянно с насморком и простудой...

Вчера и третьего дня я немного рисовал и ходил по госпиталям, видел ужасные перевязки, которые делали знакомые мне сестры милосердия (те самые, что ходили за мной). Представь себе, что это просто куски мяса и гноя, нарощие на месте, где были и есть раны. При мне также делал профессор Склифосовский операции: прорезал одному руку, другому отрезал ногу, выше колена. Так как людей было мало, то меня заставляли держать больного и подавать инструменты».

В письме знакомому по Парижу русскому художнику Ю. Я. Леману,

датированном тем же числом, Верещагин писал: «Нет сил видеть по госпиталям эту массу беспощадно искалеченных солдат наших...»

Повсеместно болгарское население со слезами радости встречало русских как своих освободителей. Отступая и покидая селения болгар, турецкая военщина чинила грабежи, погромы и неслыханные по своей жестокости массовые убийства населения. Исключений не делалось ни для стариков, ни для младенцев. В городах и селениях, встречавшихся на пути, русские видели разграбленные и разрушенные жилища, груды истерзанных и изувеченных трупов. Болгары при приближении турецких отрядов бросали свои жилища и уходили в леса и горы, а при первой возможности устремлялись навстречу русским. Поэтому в расположении русских войск скопилось много беженцев из Южной Болгарии, голодных, разутых, изнуренных долгими скитаниями.

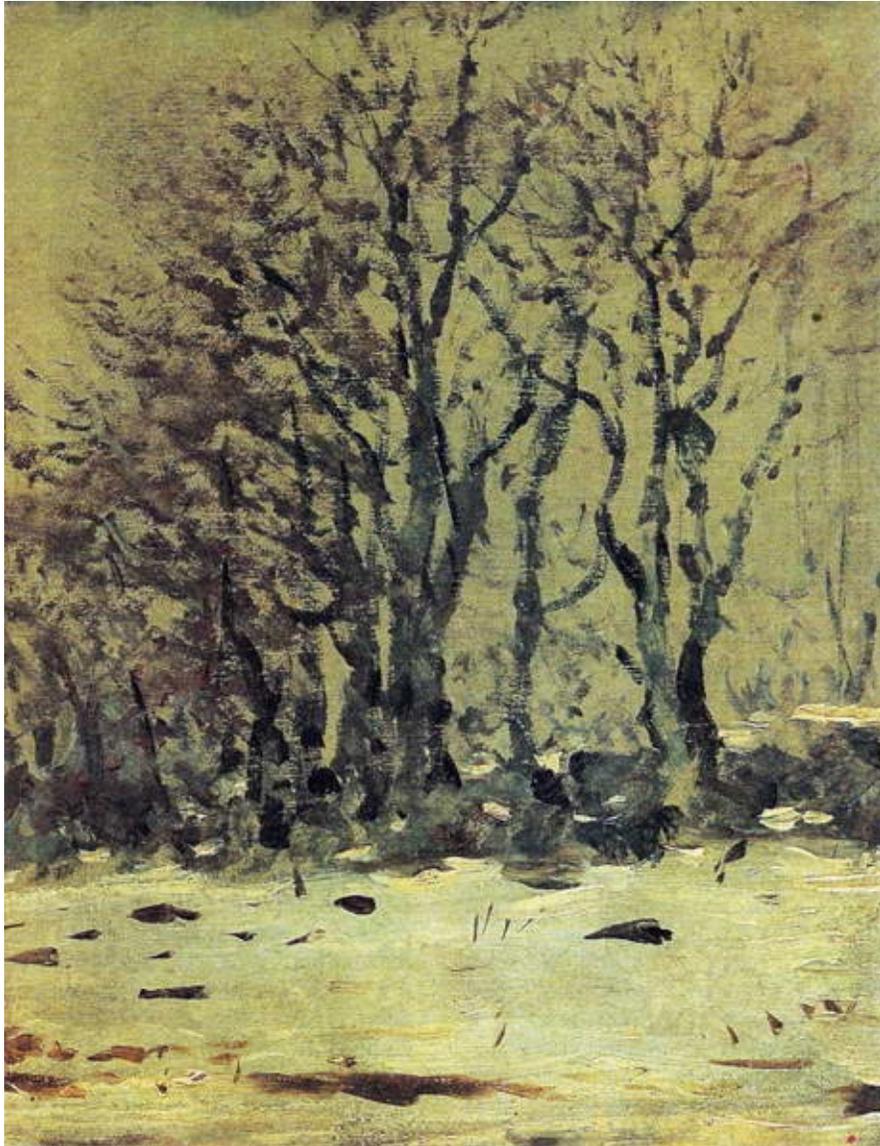
В письме к Стасову от 9 января 1878 года художник писал: «Трудно Вам передать все ужасы, которых мы тут насмотрелись и наслышались. По дороге зарезанные дети и женщины, болгары и турки, масса бродячего и подохнувшего скота, разбросанных, разбитых телег, хлеба, платья и проч. Отовсюду бегут болгары с просьбой защиты... У меня целовали руки с крестным знаменем, как у Иверской^[4]... Духовенство с крестами и хоругвями, духовенство всех вероисповеданий, депутации, народы разных одежд и физиономий — все это гудело и орало. Женщины и старики крестились и плакали с самыми искренними приветствиями и пожеланиями...»



Батарея Мещерского на Шипке. 1877–1878 гг.

Нарисованная Верещагиным в письме к Стасову картина была типична для времен русско-турецкой войны. Такие русские встречали по всей Болгарии. Художник относился к мирным болгарам — жертвам турецкого террора — с глубоким состраданием и сочувствием. Он выступал с призывами организовать широкую помощь болгарским беженцам. В другом письме к Стасову, от 9 октября 1877 года, Верещагин высказывал мысль о необходимости активизировать деятельность Славянского комитета, открыть общественные кухни в каждом более или менее крупном населенном пункте.

Учитывая стратегически важное значение Шипки, турки неоднократно пытались выбить русских с перевала. Однако русские солдаты, проявляя героическое упорство, отбивали турецкие атаки и удерживали перевал. Верещагин не раз был свидетелем и непосредственным участником боев за Шипку. «Только что воротился с Шипки, — писал он Стасову. — Хорошая позиция, нечего сказать: обстреливается с трех сторон и пулями, и гранатами, и бомбами. Скала Св. Николая, на которую турки лезли и уже влезли 5 сентября, с лепящимися по ней солдатами нашими имеет какой-то сказочный вид. Буквально живого места нет — где ни остановишься порисовать, всюду сыплются свинцовые гостинцы. Выбрал я себе укромное местечко в крайнем из трех домов, что стоят на позиции, сел на подоконник со стороны, защищенной от Лысой горы, справа; сел, думаю, пальба реже — авось не попадет. Только принялся рисовать известную Вам, вероятно, по газетам „Долину роз“, как с грохотом граната в крышу! Обдало пылью, однако думаю, врешь — дорисую. Через две минуты новая граната — и меня, и палитру с красками совсем засыпало черепицею и землею. Нечего делать — домазал как попало и ушел от греха».



Место ночлега Скобелева на Балканах. 1877–1878 гг. Этюд

Из-под Шипки Верещагин направился в район Горного Дубняка (ныне Горни Дыбник), расположенного к юго-западу от Плевны, которую турки все еще удерживали. После предыдущего неудачного штурма русская армия перешла к осаде Плевны, охватывая город с флангов. Здесь, под Телешем, Верещагин стал свидетелем еще одного страшного зрелища. На земле валялось десятка два трупов русских солдат, которые еще не были изуродованы. Остальных же — их было гораздо больше — турки поспешили присыпать землей, чтобы скрыть свои злодеяния. Это были изуродованные русские егеря, попавшие в плен к туркам после тяжелых ранений. У кого перерезано горло, у кого отрезаны нос, уши, вырезаны

куски кожи, у кого подожжена и обуглена грудь. «Когда этих несчастных повыкопали из набросанной на них земли, то представилось что-то до того дикое, что трудно сказать!» — восклицал художник в письме Стасову. Полковой священник с дьячком из солдат совершили скорбный обряд отпевания, прежде чем погибшие, претерпевшие дикие предсмертные муки, были преданы земле в братской могиле. Эта сцена запечатлена Верещагиным на одной из его картин балканской серии.

Осада Плевны в конце концов закончилась капитуляцией турецкого гарнизона. Это произошло 28 ноября 1877 года. Русская армия, располагая теперь численным превосходством, перешла в наступление. Западный отряд Гурко в исключительно трудных условиях перевалил через Водораздельный хребет Балкан и 23 декабря занял Софию. Начали наступление и части южного отряда под командованием генерала Ф. Ф. Радецкого. В районе Шипки дивизии М. Д. Скобелева и Н. И. Святополк-Мирского провели успешную операцию по окружению тридцатитысячного отряда Вессель-паши, который был вынужден капитулировать. Гурко после взятия Софии повернул со своим отрядом на юго-восток и вышел в долину Марицы. В сражении под Филипполем (ныне Пловдив) он разгромил армию Сулейман-паши. Впереди был Адрианополь (ныне Эдирне) — последний крупный город на пути к столице Османской империи — Константинополю.

Присоединившись к отряду Гурко, Верещагин проделал с ним труднейший путь по горным тропам и перевалам до Орхание, на Софийском направлении. Во время этого перехода художник, участвуя в рекогносцировке, наткнулся на турецкую позицию, и дело едва не кончилось для него плохо. Армия двигалась по крутым каменистым склонам, над пропастями. Солдаты карабкались по скалам, на руках выносили орудия. В горах лежал снег. Ночью на горных перевалах стояли морозы. А армия была одета не по-зимнему. Обозы с продовольствием отставали. Солдаты мужественно переносили и холод, и дурную пищу и мирились с плохим, изношенным обмундированием.

В Орхание Верещагин получил известие о взятии русскими Плевны и поспешил туда, еще надеясь опознать тело убитого брата. Поиски, как известно, были безрезультатными. В Плевне многие дома турки превратили в лазареты, переполненные мертвыми и ранеными. Эти строения с заколоченными окнами, откуда доносился тяжелый смрадный запах, выглядели скорее склепами. Оставленные без всякой медицинской помощи, без пищи и воды, раненые турецкие солдаты умирали в муках и страданиях. Среди них лежали вповалку еще живые, обессиленные от

голода и жажды, смрадной затхлости помещений, потерявшие рассудок от страшного соседства мертвых, так что жестокость и бесчеловечность турецкая военщина проявляла не только к пленным русским, но и к своим раненым.

Из Плевны Верещагин направился в район Шипки, чтобы присоединиться к отряду М. Д. Скобелева, который совершил смелый фланговый маневр и зашел туркам в тыл. Такой признанный авторитет военной науки того времени, как прусский фельдмаршал Мольтке, считал переход войск через Балканы в это время года невозможным. Но русские войска преодолели эту преграду. Как рассказывал сам Верещагин, «приходилось постоянно проделывать гимнастические упражнения на седле, чтобы кого-нибудь не ушибить, да и самому не наткнуться на штык или не удариться коленом о вьюк с зарядами. С штыками-то я разделался благополучно, но колена свои отколотил в „лучшем виде“».

Неоднократно Верещагин вместе со Скобелевым и офицерами его штаба оказывались под сильным огнем противника. Однажды был ранен находившийся рядом с ним начальник штаба отряда А. Н. Куропаткин. Но художника по чистой случайности не задела ни одна турецкая пуля. Однажды Верещагин взялся за альбом, чтобы набросать открывающийся перед ним вид долины, но попал под яростный обстрел и был вынужден оставить свое занятие.

Находясь рядом со Скобелевым, Верещагин восхищался бесстрашием молодого генерала. Присмотревшись к нему, художник понял, что чувство страха как нормальное человеческое чувство не было чуждо и Михаилу Дмитриевичу, но Скобелев подавлял его в себе силой воли и собранностью и внешне казался всегда невозмутимо спокойным со своей обыкновенной походкой вразвалочку. В очерке, посвященном М. Д. Скобелеву, Верещагин писал: «Кто не был в огне со Скобелевым, тот положительно не может себе понятия составить о его спокойствии и хладнокровии среди пуль и гранат, — хладнокровии тем более замечательном, что, как он признавался мне, равнодушия к смерти у него не было; напротив, он всегда, в каждом деле, боялся, что его прихлопнут, и, следовательно, ежеминутно ждал смерти. Какова же должна была быть сила воли, какое беспрестанное напряжение, чтобы побороть страх и не выказать его!» Однако эта характеристика М. Д. Скобелева может послужить характеристикой и самого художника. Верещагин симпатизировал генералу, потому что усматривал в нем родственную душу, хотя и видел определенные слабости и недостатки его противоречивой природы: склонность к позерству, суеверность, взбалмошность, капризы. Но в боевой обстановке все эти

негативные черты характера исчезали и Скобелев представал как человек беспредельно собранный, волевой и бесстрашный. Бесстрашие, достигнутое исключительной выдержкой и силой воли, было всегда основной чертой характера и художника в условиях войны.

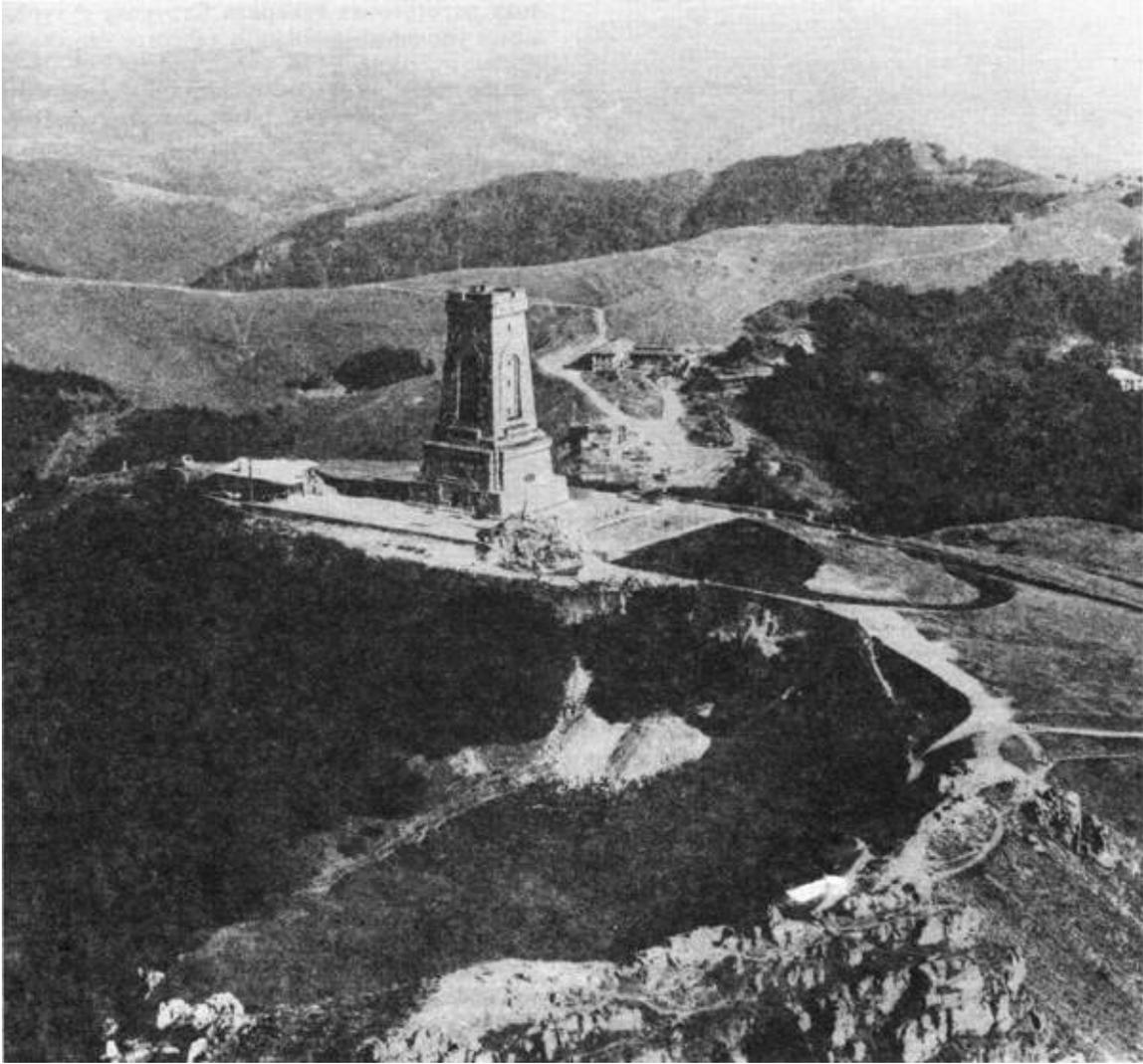
Верещагин нередко исполнял различные боевые поручения Скобелева, передавал приказания генерала командирам частей и сам давал ему советы, вполне серьезные и компетентные. Это свидетельствовало о том, что художник накопил военный опыт и неплохо разбирался в тактических вопросах. Скобелев считался с этими советами, находя в них немало разумного.

Как сообщает очевидец событий В. И. Немирович-Данченко, Верещагин во время завершающего сражения за Шипку сидел на складном табурете и набрасывал в альбом картину атаки. Кругом шлепались в снег пули, падали убитые, но художник невозмутимо продолжал работу. Верещагин не только рисовал, он еще и собирал и свозил с полей целые груды окровавленного тряпья, к которому и прикоснуться было противно, — турецкие мундиры, обломки оружия. Эти подлинные предметы должны были понадобиться для будущей работы над полотнами балканской серии.



Переход колонны Скобелева через Балканы. 1877–1878 гг. Этюд

После битвы под Шипкой Верещагин пошел побродить по полю боя. Чем ближе к деревне Шейново, тем больше встречалось убитых, русских и турок. Один редут был завален телами турецких солдат. Внимание художника привлек лежавший среди них русский, совсем еще мальчик, судя по форме вольноопределяющийся. В груди его, напротив сердца, зияла большая рана с ожогами — видимо, выстрелили в него в упор, с близкого расстояния. Кто-то уже поспешил снять с убитого сапоги. Верещагин нашел при нем пачку писем от матери. Мать писала сыну, добровольно отправившемуся на войну, чтобы он берег себя, сообщала, что посылает ему с оказией любимого варенья. Эти письма глубоко растрогали художника. Широко раскрытые, уже потускневшие глаза юноши смотрели в покинутый им мир с удивлением и глубоко затаенной печалью. Верещагин распорядился, чтобы казаки собрали что поценнее из вещей, сохранившихся при убитом, и переслали их Стасову для передачи родителям юноши.

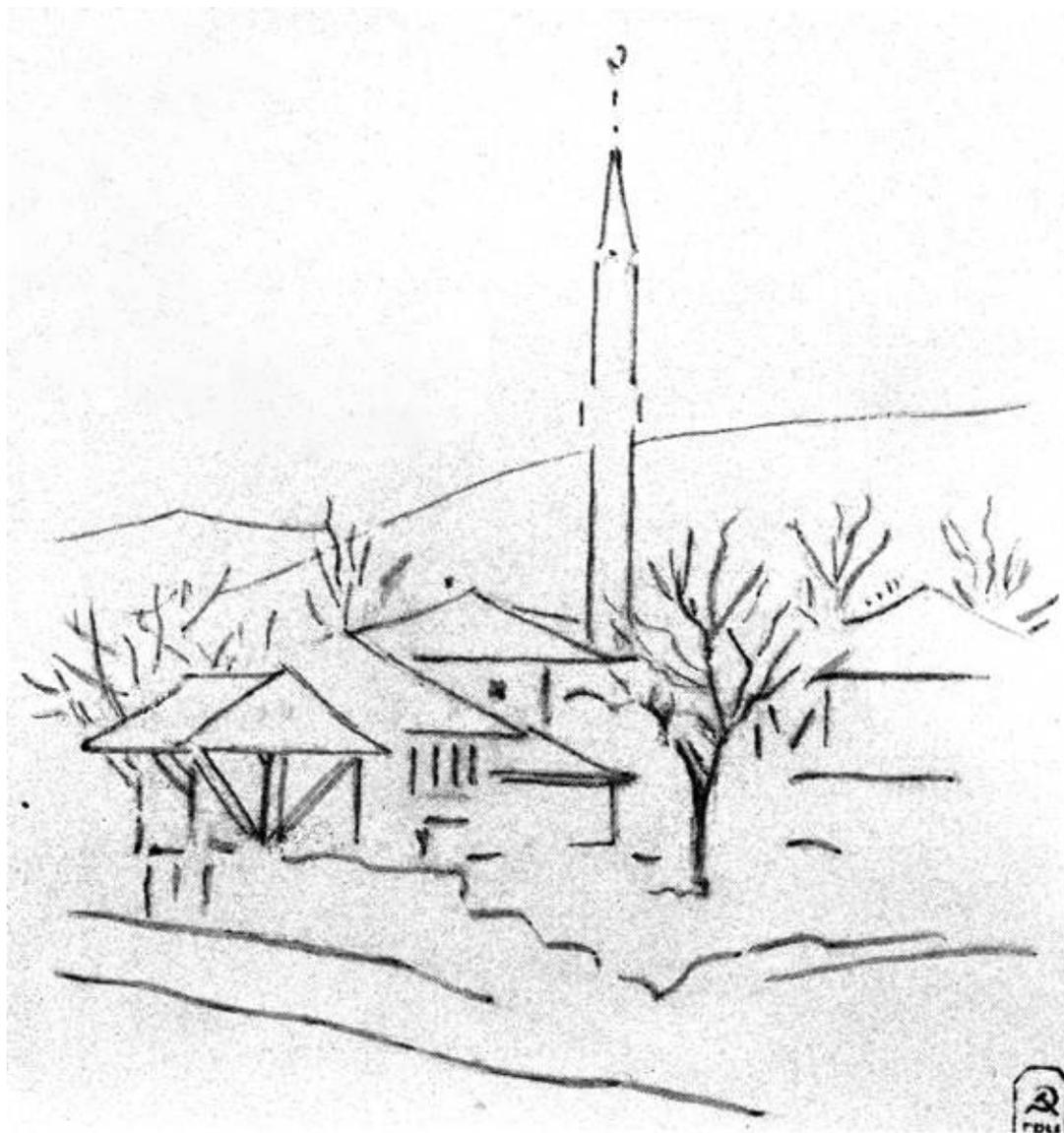


Шипкинский перевал. Памятник героям Шипки. Фотография

На следующий день Верещагин отправился через Шипкинский перевал к главнокомандующему в Габрово с донесением от Скобелева об успешных боевых операциях. В селении Шипка он не встретил ни одного целого дома. Художник проезжал горным склоном, по которому Сулейман-паша водил своих солдат на безуспешные штурмы Шипкинского перевала. О тех штурмах напоминали тела убитых, присыпанные снегом. Местами они составляли сплошную раскисшую массу, по которой приходилось ступать. Запах был невыносим. Художника тошнило.

Бои за Шипку были последней боевой операцией, в которой пришлось участвовать Верещагину. Далее он присоединился к авангардному отряду генерала А. П. Струкова, направлявшемуся к Адрианополю.

Шли форсированным маршем. С большими трудностями преодолели перевал через Малые Балканы (ныне Средна-Гора). Дорога через ущелье была узкой, и малейшая задержка грозила приостановить движение. Вечером вступили в городок Эски-Загра, разгромленный перед этим турками. Почти все дома были обращены в развалины, и найти себе пристанище для ночлега было нелегко.



Турецкое селение. Около 1879 г. набросок.

Рано утром стало известно, что передовые подразделения отряда захватили мост через реку Марицу и несколько орудий, а защищавший его гарнизон рассеяли. Отряд вышел в долину Марицы и переправился на

южный берег, двигаясь далее в направлении городка Германлы (ныне Харманли). Успешное наступление русских войск вынудило турецкую сторону запросить перемирия. В Германлы прибыли поездом под белым флагом турецкие уполномоченные высокого ранга — Намик и Серверпаша. Намик, занимавший пост министра двора и близкий к султану, пользовался репутацией старого, испытанного дипломата. Он приезжал в Россию еще при Николае I. Второй сановник, министр иностранных дел, выглядел моложе.

Верещагин принял участие в предварительных переговорах генерала Струкова с турецкими уполномоченными в качестве его секретаря.

Обе стороны встретились в салон-вагоне турецкого поезда, обменялись протокольными любезностями. Посланники выразили желание продолжать путь в главную квартиру главнокомандующего, а Струков обещал со своей стороны оказать необходимое содействие. На следующий день турецких пашей в карете отправили дальше.

— Будем надеяться, что результатом вашей поездки будет скорый мир, — сказал им Струков напоследок.

Остатки армии Сулеймана-паши, разбитые Гурко под Филипполем, потеряли возможность отходить к Адрианополю по железной дороге, которая была перерезана отрядом Струкова. Поэтому, рассеявшись, они отступали по горным дорогам мелкими группами и уже не представляли серьезной помехи для наступающих русских.

Верещагин решительно осуждал всякие проявления насилия и мародерства, от кого бы они ни исходили. С ведома генерала Струков он занялся искоренением среди рядового состава отдельных таких случаев, выслушивал жалобы жителей, и, бывало, виновникам доставались от него крепкие подзатыльники. Чаще солдаты соблазнялись кувшином или бочонком виноградного вина, припрятанным в погребе. Со Струковым Верещагин сработался, отзывался о нем с исключительной теплотой как о человеке скромном, трудолюбивом, с уважением и заботой относившемся к своим подчиненным.

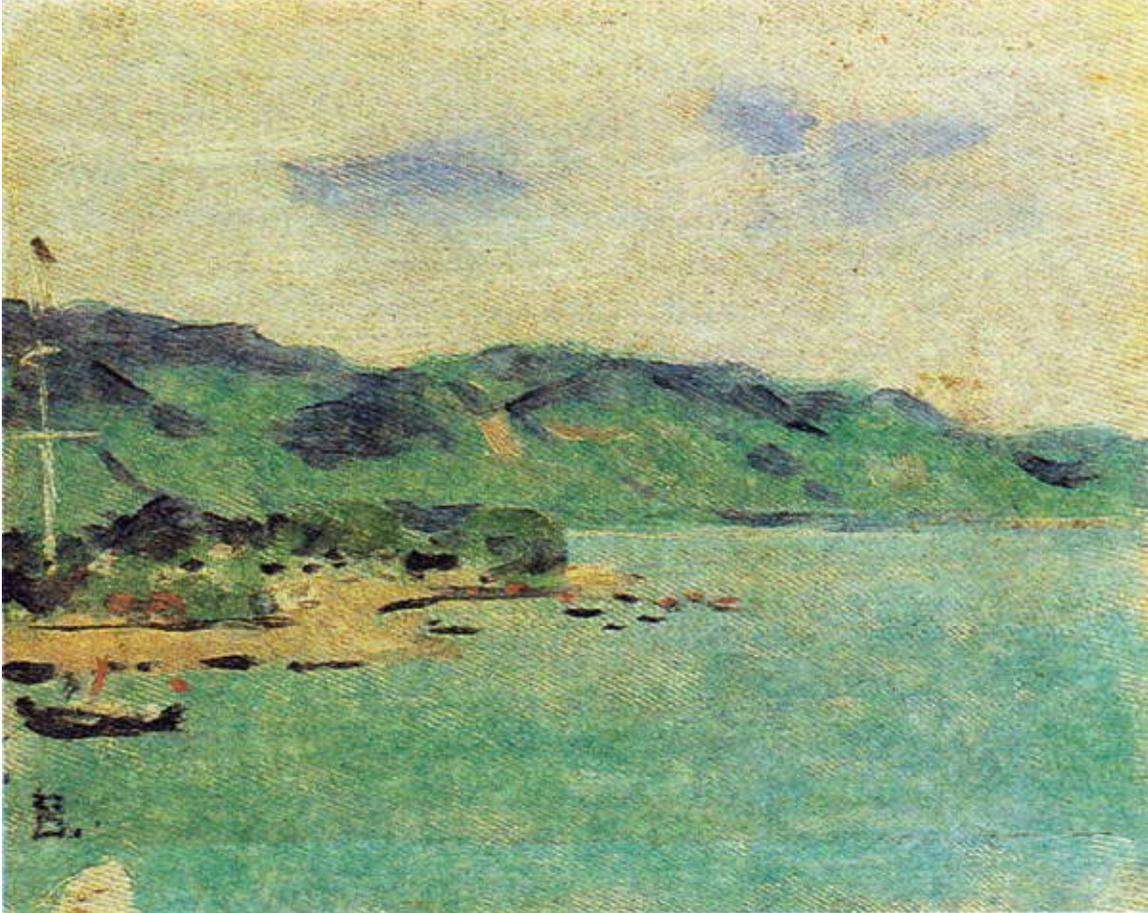
Отряд приближался к Адрианополю. В бинокль можно было разглядеть его очертания, шпили минаретов. Из города навстречу отряду Струкова выехали два посланца — грек и болгарин. Оба от имени жителей своих национальностей призывали русских защитить город. Они опасались, что турки напоследок учинят грабежи. От этих посланцев узнали, что при приближении русских начальник турецкого гарнизона приказал взорвать загородный дворец, служивший арсеналом. Этот взрыв в отряде слышали. Впоследствии художник узнал, что от взрыва во дворце

погибло много прекрасных памятников старого искусства, в том числе залы, сплошь покрытые лазурными изразцами.



Грек

Струков созвал военный совет из старших офицеров, пригласил и Верещагина. Обсуждался вопрос: брать город или нет? Возможно, турецкий гарнизон попытается оказать сопротивление. Большинство офицеров, ссылаясь на недостаточные силы пехотинцев в распоряжении отряда, высказались в пользу того, чтобы со штурмом города повременить и ждать подхода дивизии Скобелева.



Архипелаг. Этюд

Но вскоре из Адрианополя прибыл еще один гонец, грек. Он отрекомендовался посланником нового губернатора и сообщил, что власти готовы сдать город без боя. Струков предложил условие сдачи — вручение победителям символических ключей от города.

Был прекрасный солнечный день, когда отряд генерала Струкова подходил к Адрианополю. Навстречу ему из города выехало несколько всадников, а затем показалась толпа народа. Люди с криками и возгласами бросались перед русскими на колени, целовали землю, крестились, прикладывались, как к образам, не только к рукам русских солдат, но и к их коленям, стремянам. Это были болгары, греки, армяне, страдавшие под турецким игом. Кто-то сообщил, что навстречу русским вышло духовенство с крестами и хоругвями. Верещагин остановил Струкова и сказал ему:

— Александр Петрович, нам немислимо входить в город.

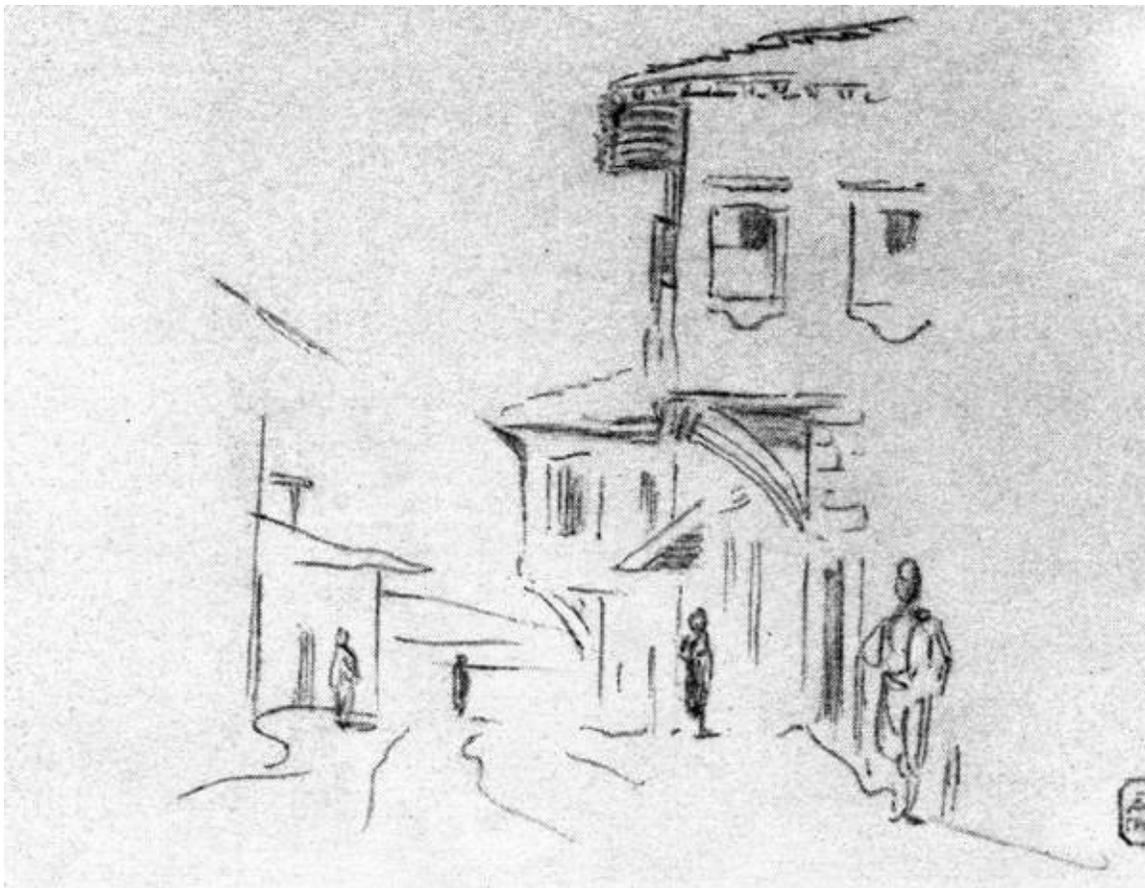
— Отчего?

— Посмотрите на эти узкие улицы: всякий трусливый крик, всякий выстрел произведет панику; мы-то еще ничего, но орудия совсем застрянут, и не поворотишь ни одно!

— Так что же делать?

— Не входить в город, остановиться где-нибудь здесь...

Струков послушался совета Верещагина, и отряд повернул налево, на высокую гору. Толпа последовала за ним. Когда въехали на гору, то убедились, какая это великолепная позиция. Здесь положение отряда оказывалось почти неприступным, а батареи могли держать город под прицелом. Сюда вслед за отрядом пришла огромная процессия из представителей разных церквей и религий: греческий митрополит, армянский архиепископ, болгарский священник, еврейские раввины, турецкие муллы, а с ними громадная толпа народа. Оказался здесь и губернатор, толстяк-грек. Он поднес Струкову на блюде три огромных символических ключа от города...



Улица в турецком городе. Около 1879 г. Рисунок

Как начальник гарнизона, Струков взял на себя временное управление Адрианополем. Верещагин вновь энергично взялся за пресечение случаев мародерства, чем заслужил доброе расположение жителей. По поручению Струкова художник съездил осмотреть городские склады и везде нашел беспорядок и безначалье. Все, кому не лень, тащили оттуда хлеб, полотно, другие припасы. Верещагин разогнал воров, запер двери на замки и поставил караулы.

К Струкову привели двух албанцев, закоренелых разбойников и садистов. Они, по показаниям болгар, вырезали младенцев из утроб матерей. Связанные спинами вместе, они мрачно смотрели на окружавшую их толпу, словно затравленные звери. Люди бросали в них комья грязи, плевали им в глаза, требовали их казни. Верещагин попросил Струкова приказать повесить разбойников. Правосудие в Османской империи отличалось невероятной жестокостью и произволом. Повешение считалось здесь широкораспространенной мерой наказания. Но как возмущенный Верещагин ни настаивал на казни преступников, генерал не согласился. Он сказал, что не возьмет этих «молодцов» на свою совесть, а передаст их Скобелеву; пускай тот делает с ними, что хочет. Однако негодяев почему-то не повесили, хотя, как считали местные жители, они того и заслуживали.

Об этом писал в своих воспоминаниях сам Верещагин, всегда предельно откровенный. Его недоброжелатели использовали этот случай, чтобы потом обрушиться на художника со всевозможными нападками и упреками. Его обвиняли в забвении гуманности и человеколюбия, в черствости и безжалостности. Оценивая эти незаслуженные нападки и упреки, А. К. Лебедев справедливо писал: «Конечно, существует разное понимание принципов человеколюбия. Но настоящий, пламенный человеколюбец, обладающий честным и горячим сердцем, находясь на высоте своих гуманистических воззрений, обязан был требовать беспощадного уничтожения, а не освобождения подобных злодеев. Как говорят, только тот может пламенно любить, кто умеет страстно ненавидеть. К таким истинным гуманистам принадлежал и Верещагин».

На третий день пребывания в Адрианополе русский отряд выступил снова в поход. Впереди, уже невядалеке, были столица Османской империи, пролив Босфор...

Догнали большой обоз турецких беженцев. В повозках можно было заметить много всякого награбленного у болгар добра. Беженцам приказали сдать оружие и разрешили возвращаться по своим домам. Часть турок, видимо те, на совести которых было меньше грехов против болгар, повернула обратно, но выпросила у русских конвой для защиты. Однако

большая часть турок решила продолжать путь к Константинополю, и им в этом не препятствовали.

Отряд находился под городом Чорлу, когда прибыл посыльный из ставки главнокомандующего с известием о перемирии. По условиям перемирия авангард армии должен был расположиться в районе селения Чаталджа, в непосредственной близости от Константинополя. Дальнейшее продвижение было приостановлено. Война пришла к своему концу. Теперь следовало ожидать скорейшего заключения мира.

Пока отряд готовился к последнему переходу, художник осмотрел на ближайшем холме развалины памятника греко-византийской эпохи. Из земли торчали витые колонны, капители, другие архитектурные детали из белого мрамора.

Турки еще всячески пытались помешать передвижению русского авангарда, затягивали вывод своих гарнизонов. Но Струков решительно требовал от них соблюдения условий перемирия. В конце концов русский авангард совершил свой последний переход и достиг района Чаталджи, укрепления которого прикрывали ближайшие подступы к Константинополю. Тем временем ставка главнокомандующего переместилась в Адрианополь. Сюда съехались штабные офицеры и генералы, иностранные военные агенты, корреспонденты. Местные торговцы старались воспользоваться наплывом публики. Улицы города представляли собой сплошные базары.

Верещагин написал последние этюды. Он считал свою миссию оконченной и решил возвращаться в Париж, чтобы скорее взяться за работу над балканской серией. Художник, участвуя в боевых действиях, неоднократно проявлял высокое мужество и геройство, появлялся на самых опасных участках, не раз рисковал жизнью. Безусловно, Верещагин заслуживал высокой боевой награды. Но царь и его окружение неприязненно относились к художнику, не могли простить ему независимого характера, резких критических высказываний в адрес высшего командования, допуская серьезные стратегические промахи и виновного в неоправданных жертвах. Все же великий князь Николай Николаевич решил отметить Верещагина наградой — преподнести ему «на память» золотую шпагу. Когда управляющий канцелярией главнокомандующего Д. А. Скалон сообщил об этом художнику, он поблагодарил его за новость и, не желая принимать подарок из рук члена царской семьи, поспешил на станцию.

Враждебная позиция Великобритании и Австро-Венгрии, препятствовавших усилению России на Балканах, значительно умалила

последствия русских побед. Британцы ввели свои военные корабли в Мраморное море. Перед лицом военной угрозы со стороны Великобритании царское правительство не решилось на взятие Константинополя. 19 февраля Россия и Турция подписали в пригородном местечке Сан-Стефано (ныне Ешилькён), на берегу Мраморного моря, мирный договор. Россия возвращала утерянную после Крымской войны Южную Бессарабию, получала территориальные приращения в Закавказье. Сербия, Черногория и Румыния получали полную независимость, Болгария от Дуная до Эгейского моря объявлялась автономным княжеством, за султаном оставалось право утверждения болгарского князя. Условия Сан-Стефанского договора были с неудовольствием встречены великими европейскими державами, особенно Великобританией и Австро-Венгрией, усматривавшими в этом усиление русских позиций на Балканах. Под их давлением Россия была вынуждена согласиться на пересмотр договора на Берлинском конгрессе 1878 года. Новый вариант договора значительно урезывал территорию Болгарии, остававшейся данницей Турции; несколько урезывалась и территория Черногории; Сербия увеличивалась не за счет Боснии, на которую претендовала Австро-Венгрия, а за счет земель, которые хотела бы получить Болгария. Так европейские державы помешали полному освобождению балканских народов от турецкого ига, создали почву для территориальных конфликтов на Балканах. Обо всем этом Верещагин узнал, уже находясь в Париже.

Художник горячо сочувствовал борьбе балканских народов за свое освобождение и воочию видел их страдания под османским игом. Он мечтал о том, что победа России на Балканах, стоившая ей немалых жертв, даст полную независимость болгарам, сербам, черногорцам, другим народам Балканского полуострова. Верещагин негодовал, когда убедился в том, что массивный дипломатический нажим западных держав, прибегнувших к бряцанию оружием и угрозам, в значительной мере ограничил результаты русской победы.

Свои впечатления о войне на Балканах Верещагин отразил не только в большой серии картин и этюдов, но и в литературных публикациях. В отличие от туркестанских очерков художника в его балканских воспоминаниях почти нет географической и этнографической информации. Это военные воспоминания, ценный первоисточник для того, кто изучает историю русско-турецкой войны. Военные впечатления Верещагина — тяжелые, изнурительные марши, поле битвы, усеянное необузданными трупами, замерзшие на перевалах солдаты, разрушенные и разграбленные отступавшими турками болгарские селения, нелепые распоряжения

бездарных высших военачальников — все это заслонило остальное: и живописные ландшафты горной Болгарии, и быт болгарского и турецкого населения.

В своих последующих публикациях Верещагин не раз возвращался к войне 1877–1878 годов. В ноябрьском номере журнала «Русская старина» за 1889 год художник выступил со статьей «Из опыта походов». Подметив серьезные недостатки в снаряжении и обмундировании солдат, Верещагин предложил осуществить серьезные улучшения. Он настаивал, чтобы был уменьшен вес тяжелого ружья, а деревянные кавалерийские пики были заменены прочными и легкими железными. Фуражку, которая часто ссыхается на морозе и солнце, к тому же не греет, он предлагал заменить на мягкий головной убор. Больше всего художник настаивал на том, чтобы солдаты имели на зиму полушубки и теплые рукавицы. В кавалерии теплое обмундирование еще более необходимо, чем в пехоте. Эти разумные предложения были продиктованы гуманизмом художника, его заботой о солдатах. Далее автор призывал проводить воинские учения не только летом, но непременно и зимой, с частыми переходами на большие расстояния и с переправами через ручьи и реки.

Интересно высказывание Верещагина о необходимости нравственного и физического развития солдат. Одно не мыслится без другого. За время своих балканских походов художник смог познакомиться с офицерами разного типа — и такими, которые не отделяли себя от солдатской массы, вникали в ее нужды, и такими, которые высокомерно относились к «нижним чинам», отдалялись от них на значительную дистанцию, перепоручая всю подготовку рядового состава полуграмотным унтер-офицерам. Симпатии Верещагина всецело находились на стороне первых. Художник считал, что офицер должен быть воспитателем и педагогом своих подчиненных. «Беседовать офицерам с людьми, развивать их, в положенные часы читать избранные сочинения необходимо как можно чаще, надобно поощрять наградами тех офицеров, которые охотно и старательно исполняют это», — писал он.

Впоследствии, спустя более двух десятилетий, Верещагин выступил в газете «Новости» с заметками, озаглавленными «Из записной книжки». Возвращаясь к воспоминаниям о войне 1877–1878 годов, художник напомнил и о серьезных промахах командования, в частности о плохом взаимодействии войск под Плевной и о массовом обморожении солдат в районе Шипки. Эти критические замечания вызвали болезненную реакцию военных кругов. Связанная с военным ведомством газета «Русский инвалид» ответила (в январе 1901 года) на публикацию Верещагина

опровержением, в котором называла критические высказывания художника «зачастую безусловно неверными, а иногда и оскорбительными для чести русской армии и ее главнейших деятелей». Опровержение «Русского инвалида» дважды перепечатывал такой влиятельный орган деловых кругов, как «Новости и биржевая газета». Стараясь оправдать военачальников, авторы опровержения все же не могли не признать, что шипкинский отряд с начала сентября 1876 по конец декабря 1877 года потерял свыше девяти тысяч пятисот человек обмороженными и заболевшими. Причиной этого был недостаток теплой одежды и обуви. При таких условиях, замечает газета, ни генерал Радецкий, ни какой-либо другой военачальник не были в состоянии сохранить войска.

В феврале 1878 года художник возвратился с Балкан в Париж. Он снова в своей мастерской в Мэзон-Лафит. Он целиком поглощен работой, ведет замкнутый образ жизни, редко выходит из дома, почти ни с кем не встречается. Стены его обиталища, заполненные холстами, красками, русскими и турецкими военными мундирами, кривыми османскими саблями, отделяют художника от сутолоки парижских улиц, последних новостей, которыми живет французская столица.

В числе немногих близких друзей Верещагина, с которыми он поддерживал постоянные связи в этот период, был Иван Сергеевич Тургенев. Художник не вполне разделял взгляды великого писателя, его склонность к либерализму, но высоко ценил его литературный талант. Иван Сергеевич, пустивший в Париже прочные корни, имевший здесь большой круг влиятельных знакомых, не раз оказывал Верещагину полезные услуги.

Тургенев неоднократно бывал в мастерской художника, знакомился с его работами, и они произвели на писателя огромное впечатление. Это видно из письма Тургенева Анненскому, отправленного 15 ноября 1878 года: «Видал я картины (этюды и пр.) В. В. Верещагина. Замечательный, крупный, сильный — хоть и несколько грубоватый — талант. Он, говорят, собирается их выставить в Париже, прибавив и те, что принадлежат Третьякову в Москве; успех будет несомненный...» Летом 1879 года Тургенев побывал в Лондоне и посетил проходившую там верещагинскую выставку. О своих впечатлениях он писал поэту Полонскому: «Картины Верещагина я в Лондоне видал. Они очень хороши, хотя и несколько грубоваты — и произвели эффект».

Свое высокое мнение о Верещагине писатель также выразил в открытом письме, направленном редактору влиятельной парижской газеты «XIX век» в день открытия верещагинской выставки. «Верещагин несомненно самый своеобразный художник из всех, которых произвела

Россия» — такова была тургеневская оценка.

В своих воспоминаниях о Тургеневе Верещагин с чувством признательности писал о том, что писатель «всегда был приветлив, всегда был готов помочь, чем только был в состоянии». Из тургеневских произведений художнику больше всего нравились «Записки охотника» и «Отцы и дети», хотя к некоторым его последним вещам, например к роману «Новь», Верещагин относился резко критически. Когда художник в последние годы жизни жил и работал в Москве, за Серпуховской заставой, в его доме висел большой гравированный портрет Тургенева, и о писателе Верещагин всегда вспоминал с исключительной теплотой. Об этом писал в своих воспоминаниях сын художника.

Прежде чем приступить к работе над картинами балканской серии, Верещагин вернулся к своим индийским историческим композициям, оставшимся незавершенными. Работа над индийской темой заставила его совершить поездку в Лондон для сбора необходимого материала: иконографии, костюмов, предметов быта. Вскоре художник целиком переключился на тему русско-турецкой войны, полагаясь отчасти на личные впечатления и отчасти на рисунки и этюды, сделанные во время пребывания на Балканах. Законченных этюдов в красках Верещагин привез сравнительно немного: условия боевой и походной жизни не очень-то располагали к работе над этюдами. К сожалению, большинство из тех, которые художник все же сумел сделать, — всего около тридцати — оказались утраченными. Верещагин поручил знакомому доктору М. И. Стуковенко доставить их из Плевны в Систово на временную квартиру художника. Стуковенко перепоручил груз какому-то случайному офицеру, и в результате все этюды бесследно исчезли. Верещагин предпринимал длительные поиски, но безрезультатно. Так что в основном приходилось полагаться на многочисленные рисунки в альбомах и на отдельных листах, иногда беглые и схематичные.

Художник работал над балканской серией быстро и увлеченно. «Летом 1878 года, во время Парижской всемирной выставки, я видел у Верещагина в мастерской лишь одну картину, полуоконченную, „Пленные“... — писал Стасов. — Другая была только начерчена углем на полотне — это „Раненые“ (дорога от Плевны к Дунаю, и на ней ряд варварских телег, запряженных волами, с нагруженными русскими ранеными). Менее чем за полтора года, к концу 1879 года, уже 20 картин было написано и выставлено в Париже». Своей технической виртуозностью они еще больше удивили публику и критику, чем все изумительные индийские этюды, вместе взятые. Эти картины были написаны быстрее, чем туркестанские

картины, созданные в 1871–1873 годах в Мюнхене, но в то же время по технике исполнения они были совершеннее.

В процессе работы над балканской серией Верещагин испытал потребность в дополнительном материале и ради этого совершил две новые кратковременные поездки в Болгарию — в декабре 1878 — январе 1879 и в октябре 1880 года. Во время первой из этих поездок он находился преимущественно в окрестностях Шипки, а во время второй — в районе Плевны. Под Плевной художник побывал на «Закусочной горе», как он иронически называл холм, с которого царь со свитой в день своих именин наблюдал за третьим штурмом города, кончившимся трагической неудачей.

«Не могу не выразить тяжесть впечатления, выносимого при объезде полей сражения, — писал он П. М. Третьякову в конце 1880 года, — в особенности холмы, окружающие Плевну, давят воспоминаниями, — это сплошная масса крестов, памятников, еще крестов и крестов без конца. Везде валяются груды осколков гранат, кости солдат, забытые при погребении. Только на одной горе нет ни костей человеческих, ни кусков чугуна, зато до сих пор там валяются пробки и осколки бутылок шампанского — без шуток. Вот факт, который должен остановить на себе, кажется, внимание художника, если он не мебельщик модный, а маломальски философ...» Во время этих поездок на Балканы Верещагин сделал ряд новых этюдов.



Памятник лейб-гренадерам под Горным Дубняком. 1877–1879 гг.

Сочувствуя балканским народам, борющимся против османского ига, и усматривая в русско-турецкой войне 1877–1878 годов освободительную направленность, Верещагин разделял самое негативное отношение передовой русской интеллигенции к самодержавному строю. Он видел, что

с пороком этого строя связаны и бездарность высшего военного командования, и техническая и организационная отсталость русской военной машины, и многочисленные напрасные жертвы, которые понесли русские солдаты. Настроения демократической интеллигенции хорошо выразил участник войны В. И. Немирович-Данченко в своих воспоминаниях о Верещагине: «Художник-мыслитель, художник-публицист никогда не найдет под руками материалов такой громадной важности, какие дала последняя война... Гений войны тут уже сбросил свои блестящие покровы и явился во всем ужасе. Теперь валились сотни и тысячи солдат, до десяти тысяч гнило под редутами Плевны... Благородные сердца обливались кровью. Весь строй, вся система оказывались устарелой, неподходящей, все здание грозило рухнуть... Рядом с этим вырастала иная сила, сила, на которую не рассчитывали, — народ... Он выручал и бездарность, и ошибки других. Он ломал хребтами, и хребты эти выручали все...» Разделяя настроения демократических сил страны, Верещагин придал картинам балканской серии откровенно обличительную, антиправительственную направленность.

Если картины серии расположить в хронологической последовательности отраженных в них событий, то следует начать с полотен, на которых художник воссоздал свои дунайские впечатления начала кампании, — это «Пикет на Дунае» (1878–1879) и «Шпион» (1878–1879) — картины, еще не фиксирующие значительных событий и не принадлежащие к главным произведениям серии.

Ряд больших полотен отражает трагические страницы кампании. Как правило, на них воспроизведены военные эпизоды, свидетелем которых был художник. Среди этих полотен — картина «Под Плевной» (1878–1879). Густые клубы порохового дыма заволкли пасмурное осеннее небо. На безопасном удалении от поля боя, на невысоком холме, царь со свитой. Александр II и его брат-главнокомандующий сидят на складных стульях. Свитские генералы и офицеры в парадных мундирах, со сверкающими серебром аксельбантами стоят позади в тревожном ожидании. Где-то впереди идет бой. Здесь Верещагин отказался от традиционного для академической живописи симметричного, центрического построения композиции, которого он придерживался еще в своих туркестанских полотнах. Группа людей отодвинута в глубь картины, к ее правому срезу, а весь формат полотна вытянут в длину, что создает ощущение композиционной неуравновешенности. Фигуры царя и его свиты, наблюдающих за сражением, значительно удалены от поля боя. Этим композиционным приемом художник подчеркивает изолированность царя и

его окружения от солдатских масс, сражающихся где-то вдали, за клубами порохового дыма. Зритель видит созерцательное бездействие командования в то время, как гибнут в плохо подготовленном сражении сотни и тысячи солдат. И за это царь и его сановники несут прямую ответственность — таков обличительный пафос этого произведения.

О картине «Под Плевной» есть интересное высказывание Н. К. Крупской: «Ильич говорил со мной о том, что сила Красной Армии — в близости командного состава к красноармейской массе. Мы вспомнили с ним картины Верещагина, отражавшие войну с Турцией 1877–1878 гг. Замечательные это были картины: идет бой, а командный состав в отдалении с горки смотрит на бой. Вылощенное, в перчатках, офицерье в бинокли смотрит с безопасного места, как гибнут в боях солдаты. Я видела впервые эту картину, когда мне было лет 10. Водил меня тогда на выставку картин Верещагина отец, и на всю жизнь врезались в память эти картины».

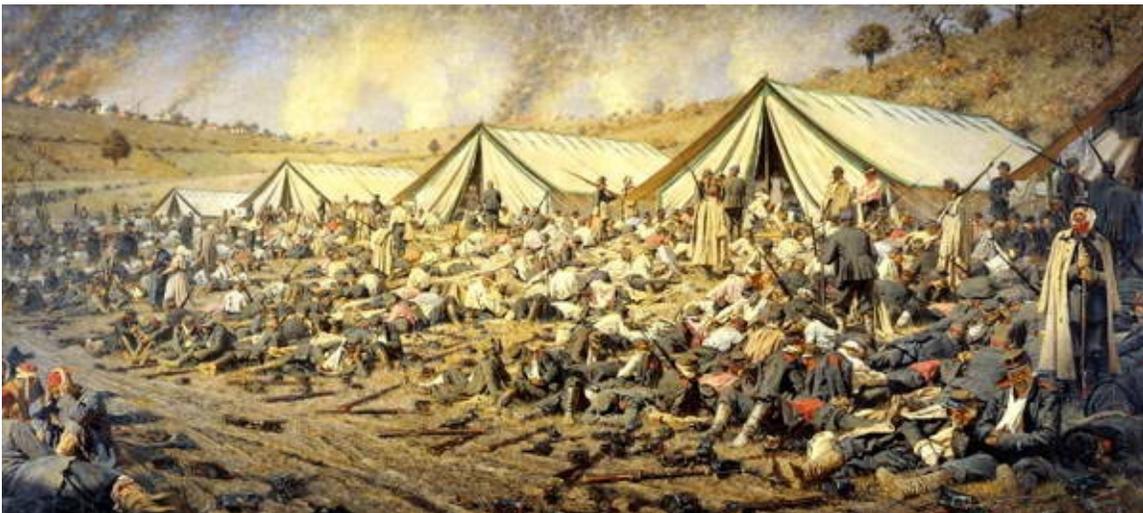
На полотне «Перед атакой» (1881) на переднем плане, за невысоким укрытием, залегла в ожидании сигнала к атаке цепь солдат. Слева, под прикрытием здания, стоит наблюдающая за полем боя группа офицеров во главе с пожилым генералом. Но все внимание художника приковано не к этой обособленной группе, а к солдатской массе. Солдаты со скатками и ружьями сидят и лежат на земле в непринужденных позах. Большинство из них обращено к зрителю спиной. Они не позируют, как на батальных полотнах академистов, а живут естественной жизнью, сохраняя выдержку и спокойствие в тревожном ожидании сигнала. Лишь некоторые из солдат обратили свои взоры в сторону офицеров с немым вопросом: когда же дадут сигнал к атаке? Картина правдиво повествует об изнурительных солдатских буднях, полных горьких лишений. Вот ринется цепь солдат в атаку по открытому вязкому полю под огнем турецких пушек, и многие лягут костями под стенами Плевны. На втором плане картины мы видим сумрачное, покрытое тучами небо, поднимающуюся к редутам Плевны равнину, изуродованные снарядами деревья. Все это создает ощущение трудности и опасности предстоящей атаки.

На незаконченной картине «Атака» запечатлен непосредственный бой. По-видимому, это полотно по каким-то причинам не удовлетворяло художника, и Верещагин никогда его не выставлял. Впервые зритель мог увидеть «Атаку» только на посмертной верещагинской выставке в Петербурге в 1904 году.

Та же самая холмистая местность, покрытая увядшей осенней травой. Цепи солдат, уже поредевшие, устремляются в наступательном порыве к турецким редутам. Но дорогой ценой приходится платить за это

наступление. Все поле усеяно телами мертвых и раненых. Вот раненый, судорожно опираясь на ружье, пытается приподняться или отползти. На переднем плане наблюдают из траншеи за ходом сражения два военачальника. Как это полотно не похоже на полотна баталистов академического направления, например того же А. Е. Коцебу, изображавшего красивые сражения-парады!

И вот картина «После атаки. Перевязочный пункт под Плевной» (1881). Перед палатками полевого лазарета беспорядочная толпа раненых, ожидающих своей очереди на перевязку. Кто лежит на земле, не в силах подняться, кто сидит, а некоторые ждут стоя. Сбились с ног врачи и сестры, оказывающие раненым помощь. Их мало, слишком мало для такой толпы страждущих. В своей аннотации к картине Верещагин писал: «Число раненых было так велико, что превзошло все ожидания. Дивизионные лазареты, назначенные для 500 больных, заваливались сразу несколькими тысячами». На переднем плане картины привлекает внимание раненый солдат, стоящий среди лежащих и сидящих товарищей. У него раздроблена челюсть, обмотанная окровавленным бинтом. Превозмогая нестерпимую боль, сурово спокойный, — он стоит, опираясь на ружье. Это центральный образ композиции, обобщающий образ русского солдата, страдающего из-за преступной нераспорядительности военного руководства. Обличительная направленность картины отчетливо видна.



После атаки. Перевязочный пункт под Плевной. 1881 г.

Картины «Перед атакой», «Атака» и «После атаки. Перевязочный пункт под Плевной» — это хронологически последовательные части

единого триптиха. К этим картинам примыкает «Транспорт раненых» (1878–1879). По унылой осенней равнине движется нескончаемая вереница воловьих упряжек. В крытых и открытых повозках — тяжелораненые. Легкораненые, накинув на плечи шинели, бредут по раскисшей дороге.

Ряд картин рассказывает о жестокостях и зверствах турецких захватчиков. Одна из наиболее значительных среди них — «Победители» (1878–1879). Суть этого полотна сам Верещагин выразил как «трагический маскарад». Поле боя под Телишем, где турки потеснили русских. Поле усеяно трупами русских солдат, среди которых бродят турецкие мародеры, обирающие павших и приканчивающие еще живых. Некоторые трупы изуродованы, у иных отрезаны головы. В центре композиции фигура самодовольного, ухмыляющегося здорового турка, примеряющего мундир убитого русского офицера и, очевидно, бахвалящегося своим трофеем. Его окружила группа любопытных турецких солдат, поддерживающих этот трагический шутовской маскарад. Один из солдат отдает ряженому честь.



Победители (мародеры). 1878–1879 гг.

«Победители» — не плод воображения художника, а основанное на фактах отражение жестоких нравов, царивших в турецкой армии. Образы вражеских солдат у Верещагина не утрированы, они правдивы. Эти

молодые здоровые парни, некоторые из них даже красивы, еще вчера были крестьянами, мастеровыми. Но война пробудила в них самые низменные, звериные инстинкты, сделала их мародерами, насильниками, садистами, убийцами. И в этом повинна вся военно-феодалная, деспотическая система султанской Турции.

Высоким трагическим пафосом наполнена картина «Побежденные (Панихида по убитым)» (1877–1879). Она воспроизводит сцену, которую художник видел под Телишем. Вот что пишет сам Верещагин о своих впечатлениях: «Я ездил в Телиш, чтобы взглянуть на то место, где пали наши егеря. Отклонившись от шоссе влево, я выехал на ровное место, покрытое высокой сухой травой, в которой на первый взгляд ничего не было видно. Погода была закрытая, пасмурная, неприветливая, и на темном фоне туч две фигуры, ярко вырисовывавшиеся, привлекали мое внимание: то были священник и причетник из солдат, совершавшие... панихиду. Только подойдя совсем близко, я разобрал, по ком совершалась панихида: в траве виднелось несколько голов наших солдат, очевидно отрезанных турками; они валялись в беспорядке... Когда служба кончилась... батюшка и причетник обратили мое внимание на множество маленьких бугорков, разбросанных кругом нас; из каждого торчали головы, руки и чаще всего ноги, около которых тут и там возились голодные собаки... Видно было, что тела были почти наскоро забросаны землей, только чтобы скрыть следы...»

Картина близка к этому верещагинскому описанию, хотя художник сознательно отошел от натуралистического копирования, опустив такие отталкивающие подробности, как отрубленные головы, собаки, обгладывающие трупы. Унылый пейзаж, пасмурное небо, поле, покрытое сухой травой и редким кустарником, помогают воплощению идейного замысла художника.



Побежденные. Панихида по убитым. 1877–1879 гг.

Искусствоведы сравнивают «Побежденных» по их идейной значимости в творчестве художника с его «Апофеозом войны». Обе эти картины расцениваются как символы бедствий войны, только «Апофеоз войны» создан на основе отвлеченного исторического материала, а «Побежденные» — на основе современного. О том огромном впечатлении, которое произвела эта картина на зрителей, писал В. И. Немирович-Данченко: «Толпа и не восторгалась, и не злобилась. В ней царствовало то благоговейное молчание, какое охватывает над могилой, куда спускают гроб друга или брата». Высшие сановные круги встретили «Побежденных» с нескрываемой враждой, называя картину лживой, искажающей правду.

Зимним событиям в районе шипкинских позиций посвящены такие работы Верещагина, как триптих «На Шипке все спокойно (Часовой на Шипке)», «Землянки на Шипке», «Снежные траншеи на Шипке», «Могилы на Шипке», «Шипка-Шейново (Скобелев под Шипкой)» и некоторые другие. Все они выполнены в 1878–1879 годах.

Верещагин восхищался героизмом русских солдат, оборонявших Шипкинский горный проход в течение пяти месяцев, в осенний и зимний периоды. Художник показывает, например в картине «Снежные траншеи под Шипкой», русских солдат, готовых в самых суровых природных условиях, в жестокий мороз отстоять свои позиции на горном перевале от

натиска врага. Но Верещагин был свидетелем и другого — беспечности и нераспорядительности командования, не позаботившегося о теплом обмундировании для солдат, массовых случаев обморожения. «На Шипке все спокойно» — так докладывал в ставку главнокомандующего генерал Радецкий, проводивший время за карточной игрой и почти не заглядывающий в солдатские траншеи и землянки.

«На Шипке все спокойно!» — так иронически назвал художник свой триптих, используя для этого слова генеральских докладных. Триптих воспроизводит последовательные эпизоды гибели русского солдата, замерзающего на посту. Вот первая картина — немолодой солдат, съезжившийся в холодной шинелишке и башлыке, приставил к плечу ружье в ожидании смены. Вторая картина — разгулялась непогода; солдат еле удерживается на ногах под шквалами снежного урагана, засунув руки в рукава шинели. Снег задувает под шинель, слепит глаза. И на третьей, завершающей картине триптиха обессиленный и поверженный на землю солдат замерз, и тело его заносится снегом. Триптих знакомит зрителя с тяжелой долей русского солдата, с казенным бездушием царских генералов. Выражение «На Шипке все спокойно» приобрело в России нарицательный смысл, и обычно его стали употреблять для обозначения какого-либо возмутительного факта, явления, прикрытого казенными словами о мнимом благополучии.



На Шипке все спокойно. 1878–1879 гг. Триптих

«Шипка-Шейново (Скобелев под Шипкой)» завершает всю

балканскую серию. Это единственная из верещагинских картин этой серии, посвященная победе русских войск. После боя под Шейновом 9 января 1878 года турецкая армия Вессель-паши сдалась русским, и М. Д. Скобелев объезжает на скакуне победоносное войско. Свидетелем и участником этого смотра был и сам Верещагин.

Своеобразна композиция этой картины. Сама сцена смотра отодвинута на второй план, к левому краю картины, и занимает сравнительно небольшое место на полотне. Скобелев на белом коне, в сопровождении свиты объезжает шеренги солдат. Он обращается к войскам со словами приветствия, солдаты отвечают генералу могучим «ура!», подбрасывая вверх шапки. Над шеренгами солдат возвышаются покрытые снегом горы, кажущиеся неприступными. Они напоминают о тяжелом театре военных действий, где, по выражению В. И. Немировича-Данченко, «каждый камень был свидетелем подвига русского солдата. Каждая пядь земли облита его дорогой кровью».



Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой. 1878–1879 г.

Весь передний план картины занят снежным полем, заваленным еще не убранными трупами русских и турецких солдат. Вынесением бедствий войны на передний план полотна художник напоминает о том, что победа досталась ценой многих жертв. Таким образом, тема победы сливается здесь с темой страданий и гибели людей. В более позднем варианте картины, который находится в Русском музее в Ленинграде, Верещагин

усилил эту вторую тему. Композиционная основа обоих вариантов одинакова, но во втором весь передний план покрыт не отдельными трупами, а целыми их грудами. И это еще более подчеркивает драматизм событий.



Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой. Фрагмент.

Художник относился с глубоким сочувствием к страданиям не только русских солдат, но и турецких, погибших во имя захватнических интересов военно-феодальной верхушки султанской Турции. В этом проявлялся интернационализм Верещагина. Наполнены драматизмом его картины «Дорога военнопленных» и «Привал военнопленных» (обе

датированы 1878–1879 годами и находятся в Бруклинском музее в США). На первой картине изображена зимняя дорога, усеянная трупами пленных турецких солдат, замерзших на марше в своих легких мундирах, не приспособленных к зимней стуже, на втором — обессиленные турки замерзают на привале в снежную пургу.

Верещагин был не единственным художником, обращавшимся к теме русско-турецкой войны 1877–1878 годов. Одновременно с ним на Балканах находился известный живописец Н. Д. Дмитриев-Оренбургский. Написавший ряд реалистических картин из крестьянской жизни, он в своих военных полотнах не сумел подняться до глубокого социального обобщения. Его балканские произведения оказались поверхностными и помпезно-театральными, а некоторые носили характер откровенного панегирика высшим военачальникам («Въезд Александра II в Плоешти», «Въезд великого князя Николая Николаевича в г. Тырново»). Не смог преодолеть официальной парадности во многих из своих работ, посвященных войне на Балканах, и такой талантливый художник, близкий к передвижникам, как П. О. Ковалевский. Ближе других к Верещагину в идейном отношении стоял В. Д. Поленов, также обращавшийся к теме войны 1877–1878 годов. Его работы, посвященные балканским событиям, правдиво рисуют трагическую изнанку войны и созвучны верещагинским полотнам. Но все же Поленов не был баталистом и, показав лишь несколько частных эпизодов из истории войны, не смог создать широкого социального обобщения.

Никто из этих художников не смог сравниться с Верещагиным в правдивом и остро-критическом изображении войны, как ее героических страниц — подвигов русского солдата, так и ее трагических — тягот и страданий, выпавших на долю солдатских масс. Напоминая об ужасах войны, художник обличал нравы верхушки самодержавной России, пороки и слабости русской военной машины.



Башибузуки. 1877–1878 гг.

Балканская серия картин Верещагина — одна из творческих вершин художника. Картины эти менее динамичны и экзотичны, чем картины туркестанской серии, но они более значительны в своей простоте, сдержанности и суровости, как подчеркивает искусствовед В. В. Садовень. Теперь Верещагин решительно порывает с академическими условностями композиции, которые еще проглядывают в его туркестанских картинах, и отказывается от уравновешенно-центрического построения. Его композиционные решения становятся более свободными, раскованными, разнообразными. Вся серия проникнута идеями антимилитаризма, осуждением захватнических войн, сочувствием к простым солдатам, которым война приносит неисчислимые страдания. И это неизбежно должно было привести к конфликту между бескомпромиссным Верещагиным и сановными кругами.

В середине 1879 года проходила выставка верещагинских картин в Лондоне, а в конце того же года — в Париже. Обе выставки, на которых экспонировались многие полотна индийской и балканской серий, имели

огромный успех. Критика оценивала Верещагина как одного из ведущих европейских художников. В начале 1880 года Верещагин привез все свои индийские и балканские картины в Петербург, готовясь к новой выставке. На петербургскую выставку художник возлагал большие надежды. Он находился в тяжелом материальном положении, задолжав своим кредиторам значительную сумму денег. Иногда он затруднялся даже сделать небольшой перевод родителям, обедневшим после раздела основной части семейного состояния между детьми. Верещагин надеялся, что в случае успеха выставки его картины будут куплены целыми сериями. В то же время он сознавал, что у членов царской семьи его последние балканские картины вызовут враждебную реакцию. Президент Академии художеств великий князь Владимир Александрович, имея представление о верещагинских картинах только понаслышке, всячески поносил их. Другой член царской семьи, Николай Николаевич, относившийся к Верещагину терпимо, дважды побывал в его парижской мастерской. Как писал художник Стасову, «Николай Николаевич, бывший у меня два раза, сомневался, поймут ли в России такие картины, как „Наши победители“ и „Наши побежденные“, а также „На Шипке все спокойно“. Стороной слышал, что он, хваля мои работы, высмотрел в них тенденцию — еще бы! Все это — и злоба Владимира, и мнение Николая — похоже, как представители самого ярого консерватизма показывают, что я стою на здоровой, нелицемерной дороге, которая поймется и оценится в России».

Одно время Верещагин был введен в заблуждение необоснованными слухами о добром к нему расположении наследника престола, будущего императора Александра III, склонного якобы к покупке всех его картин. Виновным в этом заблуждении оказался художник А. П. Боголюбов, пытавшийся даже устроить встречу Верещагина с наследником. Но видимо, сам Боголюбов горько ошибся в своих надеждах. Дело обернулось прямым издевательством над знаменитым художником. Приглашенный для переговоров в Аничков дворец — резиденцию наследника, Верещагин прождал некоторое время и ушел не солоно хлебавши. Александр не соизволил его принять, а придворные велели художнику прийти в другой раз.

Будущий царь Александр III, враг всякого свободомыслия, ненавидел Верещагина и не собирался приобретать его картины. Об отношении будущего монарха к великому художнику наглядно свидетельствует его письмо от 21 декабря 1879 года А. П. Боголюбову, написанное вскоре после посещения верещагинской выставки в Париже: «Читал каталог картинам Верещагина, а в особенности тексты к ним, не могу скрыть, что было

противно читать всегдашние его тенденциозности, противные национальному самолюбию». Далее в письме следовала грубая брань в адрес Верещагина, которую вряд ли стоит здесь приводить.

Реакционные силы всячески препятствовали организации выставки. Все же она открылась в феврале 1880 года и продолжалась более месяца. Она принесла художнику еще больший триумф, чем туркестанская выставка 1874 года. Вот что писал о выставке страстный пропагандист творчества Верещагина Стасов: «Впечатление, произведенное верещагинской выставкою в Петербурге, было громадно. И утром, при дневном свете, и вечером, при электрическом, толпы народа осаждали дом (бывший Безобразова, на Фонтанке, у Симеоновского моста), где помещалась выставка. Восторг и удивление были всеобщими. Все классы общества, в том числе крестьяне и солдаты, в значительных массах, перебывали на этой выставке — давка была страшная. Каталог продан в нескольких десятках тысяч экземпляров».

Выставку посетило двести тысяч человек. В печати было много восторженных отзывов. «Правда, великая правда!» — говорил художнику В. И. Немирович-Данченко, познакомившись с его картинами. Частым посетителем выставки был генерал М. Д. Скобелев, приходивший в особенный восторг от большого полотна, на котором был изображен сам на белом коне.

Но пришлось художнику столкнуться и со злобными выпадами врагов и недоброжелателей, желавших повторения тютрюмовской истории 1874 года. Злобствовали суворинское «Новое время» и другие реакционные газеты, обвинявшие Верещагина в искажении правды и антипатриотизме. Журнал «Нива», считавшийся либеральным и пользовавшийся популярностью в мещанско-обывательских кругах, хотя и не опускался до брани, которую позволяли себе суворинские критики, но сдержанно упрекал художника в том, что он, будучи высокоодаренным живописцем и участником войны, показал ее обратную сторону.

Стасов выступил в защиту Верещагина и вступил с «Новым временем» в яростную полемику со всей свойственной ему страстью публициста, не стесняясь порой и резких выражений. Выступал в свою защиту против обвинений в антипатриотизме и сам художник на страницах газеты «Голос».

Картины Верещагина пожелал видеть Александр II, потребовав доставить их в Зимний дворец. Выставку, осаждаемую толпами посетителей, пришлось на время прикрыть, сделав в газете объявление о перерыве. В назначенный день к помещению выставки прибыла рота

преображенцев, и солдаты-гвардейцы понесли картины с рамами по улицам города прямо во дворец. Шествие возглавлял Александр Верещагин, помогавший брату в организации выставки. Во дворце картины были расставлены в Белом Николаевском зале.

Сам художник сперва получил разрешение присутствовать на осмотре картин царем. Однако, когда Верещагин явился во дворец, его бесцеремонно удалили из зала. Управляющий дворцом Дельсал объяснил художнику, что монарх-де желает осматривать картины один. Так Александр II выразил свою откровенную неприязнь к автору картин. Вся коллекция вызвала негодование царя, ведь в некоторых полотнах монарх усмотрел скрытые упреки непосредственно в свой адрес.

Об отношении сановной верхушки к Верещагину и его творчеству можно судить по мемуарам военного министра Д. А. Милютина. «Верещагин, неоспоримо талантливый художник, имеет странную склонность выбирать сюжеты для своих картин самые непривлекательные, — писал он, — изображать только (тяжелую ее) неприглядную сторону жизни и вдобавок придавать своим картинам надписи в виде ядовитых эпиграмм с претензиями на (мизантропическое) остроумие. Так, например, изобразив на трех картинах часового, занесенного снегом и замерзающего, он над всеми этими изображениями пишет: „На Шипке все спокойно“. На картине, изображающей государя и свиту его под Плевной в виду кровопролития, он подписывает: „Царские именины“. Впрочем, эта надпись, красовавшаяся в Париже, здесь, конечно, исчезла...»

Тяжелые финансовые затруднения заставили Верещагина провести аукцион и распродать картины и этюды индийской серии. Делал это художник с болью в сердце, но не видел другого выхода, чтобы выпутаться из долгов. К его счастью, большую часть коллекции приобрел П. М. Третьяков для своей московской галереи, но немало полотен попало в руки случайных частных коллекционеров. Одну из лучших картин индийской серии — «Тадж-Махал» — купил промышленник П. П. Демидов. Аукцион дал Верещагину сто сорок тысяч рублей. Из этих денег художник сразу же пожертвовал двадцать тысяч рублей петербургскому Обществу поощрения художеств на рисовальные школы, а также сделал значительные пожертвования на женские медицинские курсы, бесплатную музыкальную школу и другие общественные воспитательные учреждения.

К началу 1880 года относится неудачная попытка знакомства В. В. Верещагина с Л. Н. Толстым. Не разделяя философских воззрений

великого писателя, связанных с его идеей непротивления злу, художник восхищался его могучим литературным талантом. В свою очередь Лев Николаевич следил за творчеством Верещагина и еще в феврале 1879 года, когда художник жил в Париже, высказал в письме к Стасову желание познакомиться с Василием Васильевичем. Стасов взял на себя устройство встречи в Публичной библиотеке. Но по непредвиденным обстоятельствам встреча не состоялась. Верещагин долго ожидал Толстого в библиотеке у Стасова, но так и не дождался Льва Николаевича, которому пришлось срочно выехать в Москву.



Л. Н. Толстой. Портрет работы И. Н. Крамского. 1873 г.

Этот случай больно задел самолюбивого и впечатлительного художника, усмотревшего в поступке Толстого проявление высокомерия. Верещагин пишет Льву Николаевичу раздражительное письмо:

«Милостивый государь, В. В. Стасов, передавши мне недавно, что Вы в Питере и желаете со мной познакомиться, просил прийти на другой день в библиотеку для свидания с Вами. Так как он говорил, что Вы не желаете уехать, не повидавшись со мной, то я пришел ровно в назначенный час и битых два часа ожидал Вас. Вы не только не явились, но даже не сочли за нужное уведомить меня, что Вы уехали совсем из города, т. е. поступили крайне невежливо.

Свидетельствую мое уважение таланту Вашему.

В. Верещагин».

В письме В. В. Стасову Лев Николаевич просил передать художнику свое извинение, выразив сожаление, что встреча не состоялась. И в дальнейшем эти два великих человека так никогда и не встретились. Из-за неудавшейся встречи с Толстым Верещагин обрушил свой гнев и раздражение на Стасова, обвинив его в «сводничестве». На некоторое время дружба между ними прервалась. Владимиру Васильевичу не раз приходилось подвергаться несправедливым нападкам со стороны эмоционального и несдержанного Василия Васильевича, и маститый критик не придавал большого значения новой выходке разгневанного художника. Он с невозмутимой последовательностью продолжал выступать в защиту друга, как будто между ними и не произошло никакой размолвки.

После петербургской выставки в течение 1881–1882 годов Верещагин странствует по Европе, демонстрируя свои картины в Вене, Париже, Берлине, Гамбурге, Дрездене, Дюссельдорфе, Брюсселе и Будапеште. Страстное желание пропагандировать антимилитаристские идеи заставило художника предпринять это большое турне по западноевропейским городам. На этих выставках картины балканской серии демонстрировались вместе с некоторыми произведениями туркестанской и индийской серий.

Стремясь усилить познавательный характер своих выставок, Верещагин дополнил экспонирование картин и этюдов предметами из своей этнографической коллекции: образцами оружия, утвари, прикладного искусства тех стран, о которых шла речь. В каталоге выставок обычно содержался не просто сухой перечень представленных произведений, а

развернутый текст, объясняющий те или иные события и эпизоды. Иногда в выставочных залах во время потока посетителей исполнялись музыкальные произведения русского народного и классического репертуара.

Верещагинские выставки посещали толпы зрителей. Среди них были монархи и простые труженики. Художник стремился всякий раз сделать вход максимально доступным для простых людей. «Трем тысячам графинь я предпочитаю тридцать тысяч народа», — заявил он своим коллегам — венским художникам.

А. В. Верещагин, помогавший брату в организации выставок, так описывает открытие выставки в Вене в Доме художников: «За несколько минут перед тем, как разрешить впускать публику, смотрю, ко мне вбегают секретарь Валь, весь бледный и растерянный, и кричит по-немецки: „Да помогите же мне! Я не знаю, что делать с публикой! Уже выломали двери!“... Подбегаю к дверям и прихожу в ужас. Электрический свет над подъездом освещал громадную толпу народа... Передние, теснимые задними, напирала на двери. Стекла не выдерживали напора, ломались и вылетали. Сквозь выломанные окна просовывались головы людей, палки, зонтики, слышались крики, мольбы, шум, брань... Мы, конечно, немедленно распорядились отпирать двери и пускать публику понемногу. Куда!.. Хлынула такая толпа, какой я потом никогда не видел... Не знаю, успели ли кому выдать билеты. Моментально все залы выставки наполнились... А на улице все еще оставался огромный хвост. В это же самое время архитектор Дома художников с ужасом подбегает ко мне и сообщает, что в нижнем этаже на потолках образовались трещины...» В последующие дни наплыв посетителей еще более увеличился, и приходилось неоднократно вывешивать табличку с надписью: «Залы переполнены».

Почти повсеместно верещагинские выставки вызывали восторженные отзывы в печати. Венский печатный орган «Фремденблатт» писал: «Таких картин, как верещагинские картины из болгарской войны, еще отроду нигде не писали... Это что-то от самых корней новое и в высшей степени современное — XIX столетие, хотя и русское по форме и содержанию...»

Познакомившись с творчеством Верещагина по репродукциям, классик чешской литературы Ян Неруда написал: «Верещагин — баталист. Но не такой, как французские, немецкие и все другие художники, писавшие до сих пор в этом жанре. Он не восхваляет доблестей своего народа, он изображает только ужасы войны, изображает войну как бедствие... На картинах Верещагина мы никогда не увидим деланных поз, от них не веет ничем возвышенным, только ледяным жутким холодом. Но как он

выразителен!»

Особенно большой успех ожидал художника в Париже, несмотря на то что французская критика была весьма искушенной в оценке полотен на военные темы. Во французском изобразительном искусстве батальный жанр всегда занимал большое место. К нему обращались представители классицизма Антуан Жан Гро и Орас Верне, поздний академист Эрнест Мейссонье, революционный романтик Эжен Делакруа, более молодые и близкие к реализму Альфонс-Мари Невилль и Эдуард Детайль, среди многочисленных полотен которых были и правдиво изображающие войну.

Верещагинская выставка в Париже продемонстрировала ту новую социально обличительную струю, которая была еще недоступна его французским предшественникам и современникам. Парижский критик Гюгонне писал на страницах журнала «Ар»: «Общее впечатление, произведенное выставкой Верещагина, не есть прославление войны... Верещагин показал себя глубоко человеческим. Его картины содержат в себе мучительную реальность и глубокую философию...» Далее критик сравнивал работы Верещагина с известной картиной французского художника А. Гро «Битва при Эйлау» (1808), изображавшей Наполеона, объезжающего поле боя, и сравнение было в пользу верещагинских картин.

И в Западной Европе полотна Верещагина далеко не всем пришлись по вкусу. В Берлине его выставка была враждебно встречена прусской военной верхушкой. В первые дни среди посетителей выставки было немало солдат и офицеров. Однажды в выставочном зале появился высокий военный в большом чине с воскового цвета морщинистым лицом, напоминающим выжатый лимон. И хотя в зале было тепло, военный не снял пальто с поднятым воротником и фуражку, глубоко посаженную на маленькую голову и от этого казавшуюся не по размеру большой. Он внимательно разглядывал картины, пожимал плечами и что-то раздраженно брюзжал себе под нос. Это оказался фельдмаршал Мольтке. Вся остальная публика почтительно расступалась перед ним.

После визита Мольтке посещение выставки военными почти прекратилось. Заглянет иной раз один-другой, и то крадучись, опасаясь, как бы не вышло неприятностей, постоит немного и скорее вон. Оказалось, что старый фельдмаршал категорически запретил своим подчиненным посещать верещагинскую выставку. Мольтке опасался, что неприглядная правда о войне дурно повлияет на боевой дух немецких солдат и офицеров и, упаси боже, привьет им отвращение к военному ремеслу.

В Вене с враждебными нападками на Верещагина выступил австрийский художник-академист Г. Канон. В своей публичной лекции он

назвал творчество великого русского художника «заразой», которая не должна коснуться живописцев Европы.

Но все недруги из реакционных, консервативных кругов общества не могли помешать триумфальным поездкам Верещагина с его полотнами по западноевропейским городам. Незадолго до закрытия верещагинской выставки в Вене студенты различных славянских национальностей, обучавшиеся в австро-венгерской столице, устроили в честь русского художника торжественное собрание, в котором участвовало до двух тысяч человек. Верещагин, не любивший всякие торжественные церемонии, на собрании не присутствовал, но послал из Парижа в адрес студентов благодарственную телеграмму.

Во время европейских выставок художник продолжал работу над завершением балканской серии, написал новых «Дервишей», несколько «Индийских всадников» и вид Московского Кремля.

Глава VII

Снова Индия

Верещагин встретил свое сорокалетие четырнадцатого октября 1882 года. Он находился в полном расцвете сил и таланта, пользовался общеевропейской известностью как один из крупнейших и талантливейших художников.

Напряженная творческая работа, организация выставок, частые переезды и нападки критиков — все это отнимало силы и здоровье. Еще весной 1882 года художник ощутил признаки тяжелой болезни. Участились приступы лихорадки. «За последнюю болезнь я слишком много съел хинина, доктор говорит, что едва не отравился... — писал он Стасову. — Хочу проехаться, авось повеселее будет».

Однако дальнейшее путешествие пришлось отложить. Болезнь заставила его отправиться на воды Бурбуль, вблизи города Клермон-Ферран, на юге Франции. Здесь художник находился, судя по датам на его письмах Стасову, почти весь сентябрь. Лечение на водах не принесло полного выздоровления. В письме из Парижа от 27 сентября художник жаловался Стасову: «Лихорадки трясут меня с необыкновенной силой при всяком удобном случае, и думаю, что организм мой крепок, если еще не совсем расшатался». Далее Верещагин писал, что у него побаливает шрам от дунайской раны и немеет левая нога.

Художник задумал новое путешествие, чтобы окончательно оправиться от тяжелой и опасной болезни, отдохнуть после изнурительных трудов последних лет, набраться свежих впечатлений. Его привлекала возможность поездки по просторам России, по северным рекам например. Манили горные пейзажи Кавказа, Крым, где еще были живы воспоминания о Крымской войне, героической обороне Севастополя. Но эти планы меркли, отходили на задний план, как только вспоминались незаслуженные обиды, враждебность царя и его ближайших родственников, нападки реакционных газет. В одном из писем Стасову из Парижа художник вспоминал, что во время его пребывания в Петербурге у дома, где он жил, был поставлен часовой. Великий князь Михаил Николаевич, командовавший Закавказской армией, утверждал, что он, Верещагин, стоит во главе нигилизма, и царь и его ближайшее окружение, не скрывая враждебного отношения к художнику, начали называть его нигилистом.

«Между нами, я думаю предпринять большое путешествие, — писал Верещагин Стасову, — разумеется не по России, как бы это ни хотелось. Вы пишете, что при наших порядках теперь писать этюды и покушаться на жизнь разных особ — одно и то же, по крайней мере картинка войны мои были сочтены чуть ли не за открытый бунт. От греха подальше поеду туда, где и солнышко греет не хуже, если не лучше нашего, и дышать свободнее».

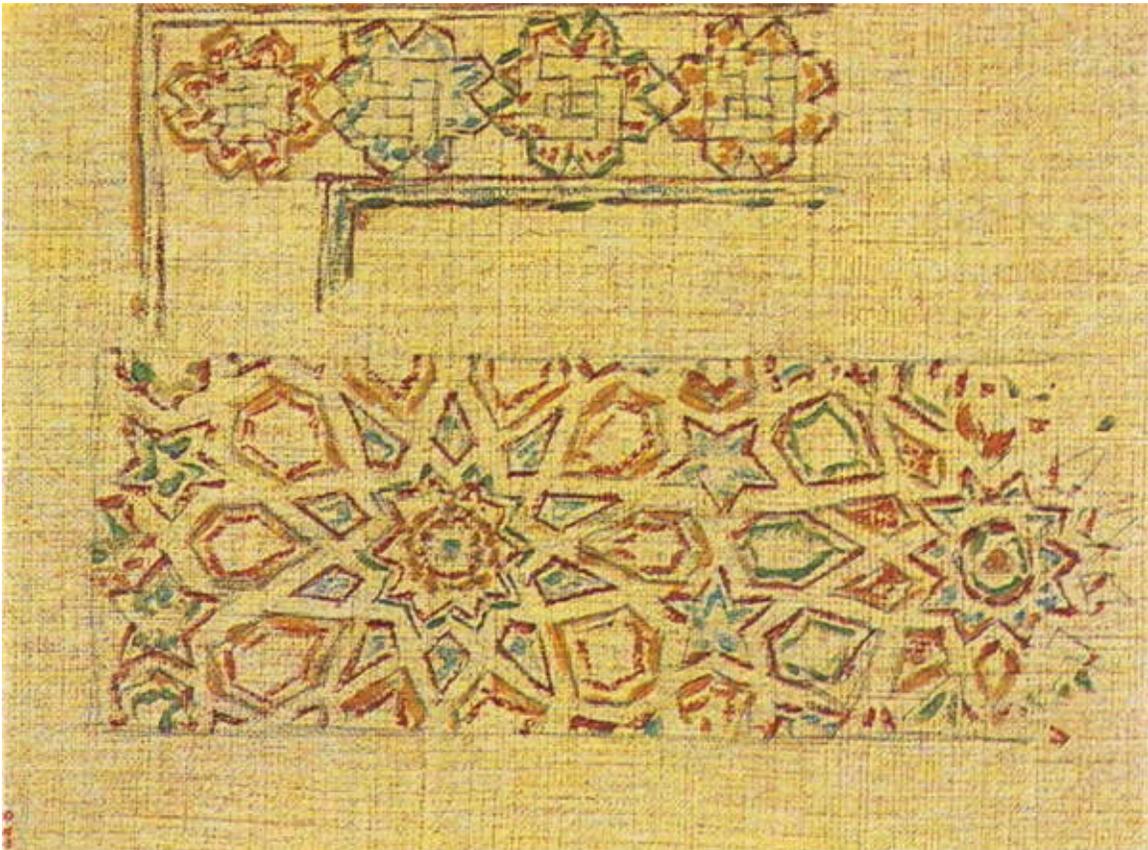
Так родился план вторичного путешествия в Индию. Помимо стремления встряхнуться, отвлечься от повседневных забот, освежиться после тяжких трудов Верещагин преследовал и вполне определенную творческую цель. Художник видел и чувствовал, что в его индийской серии картин и этюдов, которые он успел написать, недостает центрального звена, главного, так сказать, идейного стержня, без которого она рассыпается на отдельные этнографические сценки, экзотические картинки. В туркестанской серии есть такой стержень — «Апофеоз войны», в балканской серии это «Побежденные (Панихида по убитым)» — символическое обобщение войны, ее жестокости и бессмысленности. В индийской серии таким стержневым, центральным полотном должна была стать символическая картина-протест, картина обличения британского колониального господства, бессмысленных жестокостей и зверств колонизаторов, осуждение, доведенное до политического памфлета.

По-видимому, этот замысел уже приобрел конкретные и четкие формы, когда Верещагин писал Стасову из Агры 6 января 1883 года: «... конечно, сюжеты индийские не интересуют меня, хотя, впрочем, есть один, для которого я главным образом и поехал сюда; этот, впрочем, проберет не одну только английскую шкуру».

Верещагин выехал в Индию в октябре 1882 года. Вновь плавание по Средиземному морю, через Суэцкий канал, Красное море, вдоль раскаленных берегов Аравии, Аден, Аравийское море... И вот знакомые очертания Бомбея. Окаймленная пальмами набережная, внушительные фасады торговых контор и банков, толпы коричневых и сухопарых кули в порту.

Прошло всего около шести лет, как художник покинул Индию после первого своего индийского путешествия, но сколько перемен! Оживленнее стало в порту, появились новые вывески британских деловых фирм. Все дальше в глубь огромной страны врезались железнодорожные магистрали. Их общая протяженность перевалила за десять тысяч километров. В Бомбее и других индийских портах стояли под разгрузкой и загрузкой океанские торговые суда, преимущественно под флагом Великобритании.

Главным предметом британского ввоза в Индию были дешевые хлопчатобумажные ткани, наводнившие индийский рынок. Наплыв фабричного текстиля разорял традиционные ремесленные производства, хирели старые ремесленные центры страны. Зато росли промышленные центры Англии, росли за счет упадка мелкого индийского производства, обнищания и деклассирования индийских ремесленников. Основную часть вывоза Индии составляли продовольствие и колониальное сырье. Задавленный феодальным гнетом, тяжким налоговым бременем, ростовщической кабалой, индийский крестьянин вынужден был продавать даже часть необходимого для пропитания продукта, чтобы уплатить налоги и долги ростовщику. Нередко и весь скудный урожай крестьянина-бедняка попадал в руки заимодавца, а если и его не хватало, чтобы рассчитаться с долгами, земледелец становился долговым рабом. Долговое рабство в конце XIX века еще широко практиковалось в Индии.



Восточный орнамент. Этюд

Здесь к концу XIX века уже развивался капитализм, росли города

капиталистического типа. Среди них одно из первых мест принадлежало Бомбею. В этом портовом городе, как мог убедиться художник, появился ряд текстильных предприятий, которыми владели не только англичане, но и представители местных национальностей. Но капиталистический уклад в Индии соседствовал и переплетался с докапиталистическим, капиталистические формы эксплуатации сочетались с феодальными.

Пока еще немногочисленная прослойка индийской буржуазной интеллигенции, получившей современное европейское образование в метрополии или на родине, стала идеологом национально-освободительного движения. По ее инициативе создавались различные культурно-просветительные организации, исторические общества. Пройдет всего два года, и 28 декабря 1885 года в Бомбее соберется учредительный съезд Всеиндийского национального конгресса, который через некоторое время станет массовой и влиятельной партией индийской национальной буржуазии, а также выразительницей и общенародных чаяний.



Мусульманин-слуга. 1882–1883 гг.

Английская буржуазия, обогащаясь за счет грабежа Индии, прилагала все усилия к тому, чтобы британское господство в этой стране оставалось непоколебимым. Колониальная политика англичан в Индии, носившая в целом откровенно репрессивный характер, не исключала и определенных политических маневров. В 1877 году в Дели состоялась торжественная церемония, на которую съехалось шестьсот индийских вассальных князей. Вице-король Литтон торжественно объявил о провозглашении королевы Виктории императрицей Индии. Цель этой политической акции заключалась в том, чтобы установить более тесные и непосредственные связи между британской короной, выступавшей в роли

наследницы Великих Моголов, и индийскими князьями.

Британские колонизаторы, как мог подметить художник, были заинтересованы в сохранении в индийском обществе феодальных пережитков, его кастовой разобщенности, всяких традиционных институтов и обычаев, даже самых диких и изуверских, непримиримого религиозного фанатизма. Носителями этих пережитков были феодальная знать, помещики, жреческая верхушка и другие консервативные силы, которые рассматривались англичанами как их социальная опора.

В своей книге «Листки из записной книжки», созданной под впечатлением путешествий, Верещагин отмечал: «Управление англичанам обходится дорого, и масса народа бедна, причем властители края за их гордость и надменность сильно нелюбимы...» Художник писал о сохранении в Индии таких традиционных обычаев, доведенных до нелепых крайностей, как, например, обожествление коровы: «Нам, европейцам, смешно смотреть, когда корова, забравшаяся на зеленый базар, начинает без церемонии уплетать овощи на выбор, а индусы, хозяева лавок, не смея гнать ее публично, стараются потихоньку ущипнуть, уколоть или ткнуть, чтобы спровадить к соседу, где повторяется та же история».

Писал Верещагин и о таком бесчеловечном пережитке, бытовавшем в среде индийцев-индуистов, как самосожжение вдов на погребальном костре вместе с останками мужа. Вдовы, как отмечал художник, уже отказывались сжигать себя и, бывало, вторично выходили замуж, что очень скандализировало общество индусов. Вероятно, Верещагин слышал о единичных и нетипичных для индийского общества случаях, так как индуизм вообще запрещает повторные браки. Художник в своей книге отметил, что кастовая система очень сильна в Индии и постоянно дает знать о себе. Представители низшей касты — парии — окружены всеобщим презрением и по закону каст не только прикосновением, но и тенью своей оскверняют брахмана — представителя высшей жреческой касты. Дешевизна прислуги дает возможность европейцам держать их огромный штат. Среди конюхов, слуг, носильщиков, которых нанимал Верещагин, были люди разных каст, знаки которых они носили на лбу, и это создавало свои неудобства. Ни один не соглашался выполнять работу другого, и не из лени, а из кастовых различий. Кастовая разобщенность, различные кастовые правила, рассказывал художник, всего более проявлялись, у них при приготовлении кушанья. Каждый старался уйти подальше, укрыться от взора соседа, оскверняющего пищу. Европейские сахибы — господа — считались как бы за людей высокой касты. Но среди слуг у Верещагина был посыльный-раджастханец, очень высоко стоявший

в кастовой иерархии и смотревший на своего «сахиба» сверху вниз. Он уходил со своим медным котелком для приготовления похлебки так далеко, что иногда трудно было доискаться и докликаться его.

В Индии Верещагин встретил много старых знакомых. Из их рассказов, а также из прессы художник мог узнать, что шестилетний период между двумя его индийскими путешествиями был насыщен народными выступлениями против колонизаторов. В 1879 году крупное восстание охватило маратхские земли (ныне штат Махараштра). Во главе восставших крестьян встал представитель демократической интеллигенции Васудев Бальвант Пхадке, поставивший целью восстановление самостоятельного маратхского государства. Только бросив против борцов за независимость значительные воинские силы, колониальные власти смогли подавить восстание и захватить его вождей. Пхадке был осужден на пожизненную каторгу.

В 1879–1880 годах вспыхнуло восстание народа телугу в районе Рампа. Повстанцы перешли к тактике партизанской войны и долго тревожили колонизаторов смелыми операциями. Серьезные крестьянские выступления происходили в Бихаре, в раджастханском княжестве Удайпур и на Малабарском берегу.

Все эти выступления народных масс были жестоко подавлены. Верещагин неоднократно слышал рассказы о том, как английские каратели казнили активных участников восстаний, захваченных в плен. Их привязывали к жерлам орудий. В результате выстрелов их тела оказывались растерзанными на кровавые куски. Рассказы об этих зверствах художник слышал не только от индийцев, но и от британских офицеров и генералов, прибегавших к подобной экзекуции. Такие казни через расстрел из пушек применяли при подавлении и индийского народного восстания 1857–1859 годов, и последующих локальных выступлений. Какова была цель этой, казалось бы, бессмысленной жестокости? Прибегая к ней, каратели стремились воздействовать на религиозные чувства своих жертв, вселить в них панический страх перед возможностью такой расправы. Это была своего рода нравственная пытка. Индуисты верили в переселение душ. Согласно их представлениям, человек праведной жизни после смерти обретет новое рождение, перевоплотившись в представителя более высокой касты, а праведный брахман попадет после смерти в разряд небожителей и достигнет вечного блаженства. Земная жизнь лишь временный этап между очередными перерождениями, ступенька на пути к жизни небесной, поэтому индуист спокойно встречал смерть, не боялся умереть от пули карателей. Однако жестокая казнь через расстрел из пушек и растерзание

тела лишала индуистов пути к вечному блаженству, нарушая привычный ход эволюции души.

За время этой поездки в Индию Верещагин побывал в Бомбее, Агре и Дарджилинге, в предгорьях Гималаев. Как можно судить по письму художника Стасову из Агры от 15 ноября 1882 года, английские колониальные чиновники встретили Верещагина подозрительно и настороженно. «В Индии меня считают (большинство) за агента русского правительства, а русское правительство, и в особенности сам (имеется в виду царь Александр III. — Л. Д.), считают меня за агента революционеров и поджигателей, недостает только, чтобы заподозрили во мне английского агента, несмотря на мою национальность», — писал Верещагин.



Гималаи

К сожалению, художник не оставил подробных литературных публикаций о втором индийском путешествии. Письма к друзьям помогают выяснить немного, в основном названия географических пунктов, которые он посетил. «Листки из записной книжки» дают представление лишь о некоторых впечатлениях их автора, сложившихся во время двух поездок. Находясь в Индии, художник не столько отдыхал и лечился, сколько

работал. Он писал этюды-пейзажи и этюды-портреты. По-видимому, к числу его работ, написанных в результате второго индийского путешествия, можно отнести два портрета — «Мусульманин-слуга» и «Мусульманин-чиновник», превосходные по технике исполнения и глубоко психологичные. Особенно хорош «Мусульманин-слуга». По мнению искусствоведов, это одна из лучших портретных работ художника. Портрет-этиюд изображает немолодого уже человека в светлой чалме, с крупными чертами смуглого лица, окаймленного бородой, выразительными карими глазами. Перед нами человек неглупый, с волевым, энергичным характером, знающий себе цену. Легкий наклон головы придает выражению лица некоторую настороженность, сосредоточенность. Быть может, слуга ожидает распоряжения от своего господина. В его глазах угадывается выражение скрытой грусти от сознания своего подчиненного положения. Но в нем нет ни забитости, ни раболепной покорности. Услужливый, исполнительный слуга сохраняет степенную выдержку, чувство собственного достоинства.

Критики Верещагина не раз писали о том, что художник, будучи по преимуществу мастером многоликих композиций и массовых сцен, не уделял достаточного внимания человеческому лицу и что вообще индивидуальные психологические образы людей ему не удавались. Подобные критические высказывания в адрес В. В. Верещагина делал, в частности, И. Н. Крамской, в целом высоко ценивший его творчество, гражданский пафос его произведений. «Мусульманин-слуга» и другие этюды-портреты, написанные художником в пору зрелого мастерства, наглядно опровергают подобные упреки критиков и свидетельствуют об обратном. Хотя портрет занимал в творчестве Верещагина далеко не ведущее место, в своих лучших работах этого жанра художник смог создать глубокие и выразительные образы и стать вровень с лучшими русскими портретистами. Что же касается многоликих композиций или массовых сцен, то законы этого жанра требовали иных выразительных средств и приемов, которыми Верещагин успешно владел. Созданию его обобщенных, или коллективных, образов помогали композиция, пейзаж, место персонажа в композиции, его поза, костюм и т. д. Вспомним, как на большом полотне «Перед атакой», на котором зритель вообще не видит лиц большинства солдат, обращенных к нему спиной, Верещагин сумел создать с помощью тревожной драматической ситуации, мрачного осеннего пейзажа и напряженных поз выразительный образ солдатской массы.



Тронный зал Великих Моголов в Дели. 1875–1877 гг.

Не ради новых гималайских пейзажей и этюдов-портретов ехал Верещагин вторично в Индию. Он стремился написать центральное полотно индийской серии — картину-притчу, острый памфлет, обличающий британский колониализм. Пусть колонизаторы окажутся у позорного столба. Эта идея вылилась в конкретный замысел — воспроизвести на полотне расправу английских карателей с индийскими повстанцами. Замысел этот в каком-то предварительном виде возник у художника еще во время его первого индийского путешествия. Уже тогда Верещагин задумывался над сюжетом будущей картины, интересовался костюмами повстанцев и солдат колониальной армии. Но от воплощения этого замысла его отвлекла поездка на Балканы, а потом работа над картинами балканской серии. И вот теперь, шесть лет спустя, художник возвратился к своему замыслу. Он вознамерился написать сцену жестокой,

изоощренной казни повстанцев через расстрел из пушек.

Собирая материал для будущей картины, Верещагин расспрашивал живых очевидцев казней. Руководившие казнями британские офицеры-каратели не делали из этого секрета, а порой даже с самодовольным бахвальством и откровенностью говорили о своих кровавых «подвигах». Индийцы же вспоминали о трагических событиях с гневом и болью, посылая карателям свои проклятия. Художник интересовался артиллерийскими системами, состоявшими в то время на вооружении британской колониальной армии в Индии, делал эскизные зарисовки солдат-англичан. Либо во время второго индийского путешествия, либо по возвращении из Индии Верещагин написал этюд к будущей картине — солдат-англичанин в светлом шлеме, синем мундире и брюках с красными лампасами стоит возле легкого полевого орудия. Из таких вот пушек такие вот солдаты колониальной армии расстреливали повстанцев.



Английский солдат колониальной армии и пушка. Начало 80-х годов

XIX в.

Главным итогом второго индийского путешествия художника стала картина «Подавление индийского восстания англичанами», известная также под названием «Взрывание из пушек в Британской Индии». По всей вероятности, она выполнена в 1884–1885 годах как одна из картин так называемой «Трилогии казней».

Замысел трилогии был навеян мрачными политическими событиями в России — казнью народовольцев, убивших 1 марта 1881 года царя Александра II, и начавшейся оголтелой реакцией. Передовые русские художники откликнулись на события смелыми обличительными произведениями, выражавшими симпатии к революционерам. Именно в этот период И. Е. Репин пишет известные картины «Не ждали» и «Отказ от исповеди». Верещагин решил откликнуться на политические перемены в России своей «Трилогией казней». Отношение художника к казненным народовольцам было неоднозначным. Он не одобрял террористических методов борьбы с самодержавием, понимая, что индивидуальный террор, даже против царствующих особ, не приведет к демократическим переменам в стране. На смену убитому царю пришел еще худший — его наследник. Относясь неприязненно к самодержавию и личности Александра III, Верещагин осуждал его реакционную политику и массовые расправы над революционными деятелями.

«Трилогия казней» должна была состоять по замыслу художника из картин «Распятие на кресте у римлян», «Подавление индийского восстания англичанами» и «Казнь заговорщиков через повешение в России». Весь замысел осуществлялся в течение 1884–1887 годов. В основу первой из картин трилогии была положена библейская легенда о казни Христа и двух разбойников на Голгофе. Религиозная сторона легенды не интересовала художника. Данный сюжет давал ему возможность показать жестокость римских поработителей Палестины. Распятие на кресте было широко распространенным у древних римлян способом казни, которой довольно часто подвергались восставшие рабы. Осуществлению творческого замысла написать картину на сюжет библейской легенды помогла Верещагину поездка в Палестину и Сирию в 1883–1884 годах. Сюжет картины «Казнь заговорщиков через повешение в России» (1884–1885), находящейся в настоящее время в ленинградском Музее революции, был заимствован из реальных событий российской действительности.

«Подавление индийского восстания англичанами» (1884–1885) вписывалось в «Трилогию казней». Художник в равной мере осуждал

всякую жестокость, кто бы ни был ее носителем — римские ли завоеватели-рабовладельцы, британские ли колонизаторы или царское самодержавие. Как пишет искусствовед В. В. Садовень, «в своей живописной трилогии Верещагин связывает в один идейный узел три примера несправедливых казней, причем самый выбор примеров очень смел и характерен для русского художника-просветителя.

Во главу угла он ставит, так сказать, классический пример несправедливой казни — легендарную Голгофу.

С этим он непосредственно сопоставляет картину расправы современного ему российского самодержавия с революционерами-народовольцами, а в качестве третьего примера берет жестокую расправу Британской колониальной империи с восставшими индусами. Такое сопоставление нельзя не признать очень острым и смелым для своего времени».

Первой завершенной картиной трилогии оказалось «Подавление индийского восстания англичанами». Композиционный план ее к моменту возвращения из второго путешествия по Индии был уже обдуман. Художник сделал к ней необходимые эскизы и зарисовки. Сначала Верещагин намеревался в качестве жертв расстрела изобразить сипаев — солдат-индийцев, служивших в колониальной армии и участвовавших в народном восстании 1857–1859 годов. Но потом этот замысел изменился, и художник изобразил не сипаев, а простых крестьян-пенджабцев, которые на протяжении десятилетий боролись против британского колониального господства. Поэтому фигура крестьянина как борца за национальную независимость казалась художнику более типичной и характерной для широкого социального обобщения.



Розы в Ладакхе. 1874–1876 гг.

Композиционное решение картины таково. По диагонали полотна от правого нижнего угла уходят вглубь поставленные в ряд пушки. К их жерлам привязаны крестьяне-повстанцы в белых одеждах с тюрбанами на голове. Рядом с каждой из пушек стоят навтыжку английские солдаты, ожидающие команды дать залп. Изогнутые позы привязанных к пушкам индийцев, передающие физические и нравственные страдания, резко контрастируют с застывшими позами солдат, таких неодушевленных автоматов, выражающих бесстрастную и тупую исполнительность. «Образы казнимых индийцев — это выразительные образы большой собирательной силы, — пишет искусствовед А. К. Лебедев. — На картине

— пожилые, иссушенные лишениями и десятилетиями тяжелой работы труженики. Они связаны, бессильны, повержены своими палачами, истерзаны нравственными и физическими пытками, но в их облике заключено так много величавого благородства, обаяния и моральной силы, что видишь в них частицу могучего народа, которого не согнет никакая казнь».

У большинства приговоренных к казни головы опущены на грудь. Лишь у сухопарого седобородого старца на переднем плане картины голова гордо запрокинута назад. Его слабые старческие ноги подогнулись в коленях. Выразительное лицо передает муки и страдания. Это как бы собирательный, символический образ многострадального народа, не покорившегося захватчикам. «Но этот худощавый старик с красивым, окаймленным седой бородой, вдохновенным лицом пророка, на котором лежит печать достоинства, мудрости и страдания, вызывает в зрителе не столько жалость, сколько беспредельное уважение и безграничное восхищение, — продолжает А. К. Лебедев. — Образ старика несет в себе так много национальных черт, обладает такой большой обобщающей силой, что сама сцена расправы над ним воспринимается как какое-то святотатственное и невероятно дикое по своей жестокости действие, вызывающее у зрителя чувство горячего возмущения».



Подавление индийского восстания англичанами. 1884–1885 гг.

Острой драматической ситуации произведения противопоставлен красочный пейзаж — ослепительно чистое голубое небо, сочная зелень деревьев, очертания каких-то храмовых сооружений. Все это подчеркивает жестокую несправедливость карателей, готовых расправиться со своими жертвами.

«Подавление индийского восстания англичанами» по своей выразительности, драматизму и мастерству исполнения одна из лучших работ в творческом наследии Верещагина. Это одно из самых значительных произведений мирового изобразительного искусства, обличающих колониальную политику капиталистических держав. Правящие круги Великобритании встретили верещагинскую картину откровенно враждебно, упрекая художника в том, что он якобы воспроизвел частный, не типичный случай. Обосновывая свою правоту, художник писал в своей статье «Реализм» (статья была впервые опубликована на английском языке в Нью-Йорке в 1891 году в виде приложения к каталогу верещагинской выставки): «Я утверждаю, что этот род казни... не только постоянно был в ходу в течение вышеупомянутого восстания, когда сипаев взрывали из

пушек тысячами, но он был в употреблении у британских властей в Индии много лет до и после восстания сипаев (в 1858 году)... Это пугало употреблялось английским правительством и будет употребляться им, пока оно будет страшиться потерять свои индийские владения».

Картина, как и все другие верещагинские произведения индийской серии, была пронизана глубоким уважением, симпатией и сочувствием к индийскому народу, к его национально-освободительной борьбе. И это отозвалось благоприятным резонансом среди индийской общественности. Известен такой факт: в 1909 году, когда британские колонизаторы в Индии обрушили жестокие репрессии на участников национально-освободительной борьбы, издававшаяся в Нью-Йорке индийской демократической эмиграцией газета «Фри Хиндустан» воспроизвела вместо передовой статьи репродукцию с картины «Подавление индийского восстания англичанами», снабдив ее надписью: «Скопирована с оригинала великого русского художника Верещагина».

К сожалению, нам эта замечательная картина известна только по репродукциям. В свое время она попала в коллекцию одного из музеев США и была выставлена для экспозиции. Там ее, очевидно, и могли увидеть индийские эмигранты, издававшие свою газету «Фри Хиндустан». Но впоследствии картина, скорее всего под давлением реакционно настроенных кругов, была удалена из экспозиции, и ее нынешнее местонахождение не известно.

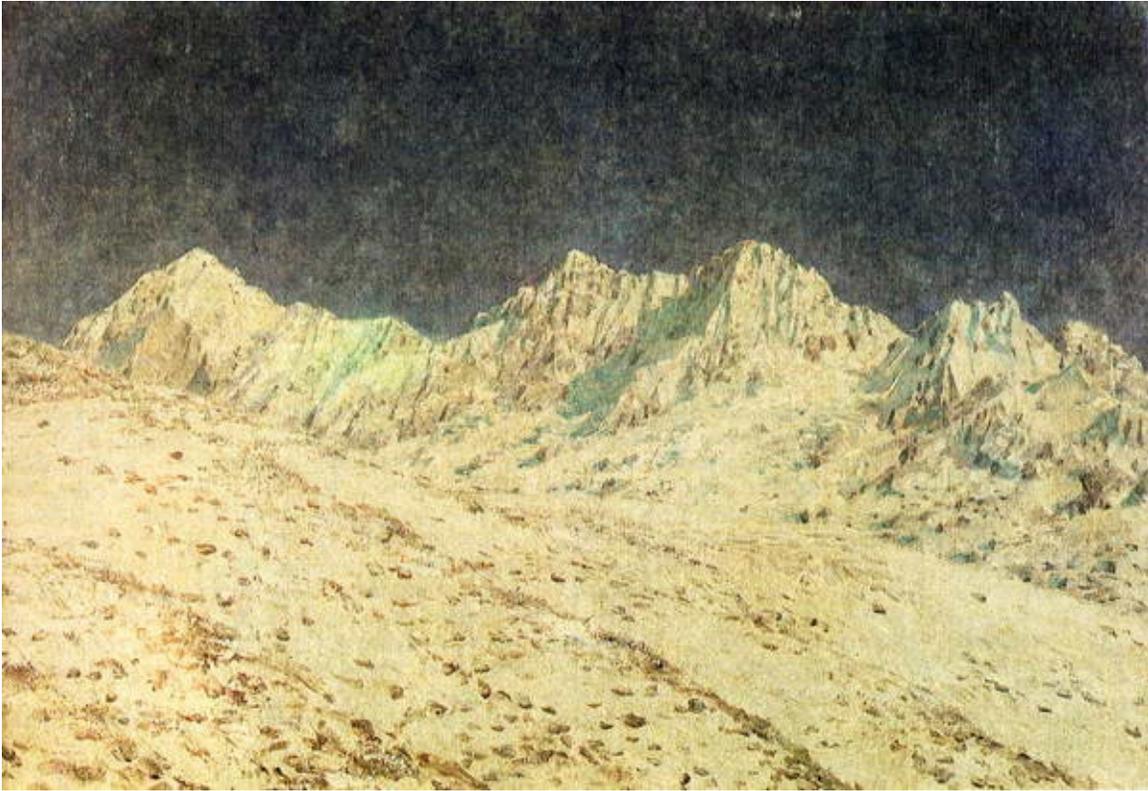
Возвратившись из Индии в Париж, Верещагин вскоре выехал в Россию. Как ни свежи были в его памяти обиды, родина влекла его. Художник вновь намеревался организовать большую выставку своих картин, доступную для широкой публики, чтобы пропагандировать идеи борьбы против милитаризма и деспотизма. На этот раз Верещагин выбрал не Петербург, а Москву. Здесь он рассчитывал не только выставить свои картины, но и распродать балканскую серию, а также оставшиеся у него индийские этюды. Была надежда в первую очередь на П. М. Третьякова, а также на Д. П. Боткина и других богатых московских коллекционеров. В организации выставки, разместившейся в залах Немецкого клуба на Софийской набережной, художнику вновь деятельно помогал его брат Александр.

Из хроникальных заметок в печати узнаем, что на московской верещагинской выставке, проходившей в мае — июне 1883 года, выставлялись вся балканская серия, несколько пейзажей и других работ из индийской жизни, а также вид Кремля со стороны Замоскворечья — всего тридцать девять картин и восемнадцать этюдов. Наряду с работами,

демонстрировавшимися на последней петербургской выставке, здесь были представлены и новые, написанные позже, в том числе картины «Перед атакой», «После атаки» и некоторые другие. Кроме картин и этюдов выставлялись ковры, оружие и различные предметы, представлявшие этнографический интерес.

Выставка проходила успешно, хотя вокруг нее и не было такого накала страстей, как вокруг петербургской выставки 1880 года. «Выставка идет пока недурно, — писал Верещагин Д. В. Григоровичу, известному писателю и секретарю Общества поощрения художников в Петербурге. — На святой неделе было почти 34 000, каталогов покупают от 700 до 1000 экземпляров в день. Покупают на 100 рублей фотографий и книжек, так что в конце концов выставка, вероятно, окупится. Народ, бывший на святой, преимущественно мастеровой, на выставки обыкновенно не ходящий, что мне лестно. Теперь с сегодняшнего дня начинают появляться и завсегда и выставки». Примечательно в этом письме, что художник не скрывает своего чувства глубокого удовлетворения от посещения выставки трудовой, «мастеровой» публикой.

«Вся нынешняя выставка является торжеством великого таланта, согретого и просветленного идеями гуманности и справедливости», — писал «Русский курьер». И. Е. Репин, ознакомившись с московской выставкой Верещагина и резко критикуя отдельные не понравившиеся ему произведения, в целом очень высоко оценил его творчество. «Несмотря на эти... промахи, он все-таки гениальный художник. Новый, блестящий и вполне современный — это богатырь, действительно, но при этом еще все-таки дикий скиф, как наше любезное отечество», — писал Репин Стасову.



В Гималаях. Гора Джонгри зимой

Высший московский свет во главе с генерал-губернатором князем В. А. Долгоруковым встретил выставку враждебно и по сути дела бойкотировал ее. Как писал Верещагин Стасову, «кажется, здесь озлились на мою цену — пять копеек. Долгоруков хотел приехать, назначил время и не приехал, когда стала известна эта обидная цена, конечно, его уверили, что тут кроется пропаганда...». Дело было, разумеется, не столько в пятикопеечной плате за вход, сколько в том, что столь малая плата делала выставку доступной для широкой публики. Генерал-губернатор и его чиновно-аристократическое окружение считали, что ценителями искусства могут быть лишь избранные, и поэтому не пожелали смешаться с толпой простолюдинов. Главная же причина бойкота состояла в идейном содержании верещагинских произведений, которые не пришлись по вкусу сановной аристократии. С ее благословения критика обвиняла художника во всех смертных грехах — отсутствии патриотизма, космополитизме, смутьянстве, развратительстве народа.

«Г. Верещагин — художник несомненный, но тем не менее большинство (его) произведений не симпатично русской публике», — безапелляционно заявляла газета «Московский листок». Автор этой

публикации, обвиняя художника в бестактности и нелюбви к родине, многозначительно утверждал, что своими картинами Верещагин возбуждал «злорадство наших соседей, глумящихся над нашими прорехами и той ценой, в какую обошлась нам победа», и вопрошал: «Не в этом ли состояла его цель?»

Реакционно-монархический журнал «Гражданин» выражал сожаление, что Верещагин не стал академистом типа Делароша, Жерома или Каульбаха, поддавшись «пошлым и низменным литературным влияниям». Автор злобно-недоброжелательной статьи называл художника «незначительным мыслителем», претендующим на роль воспитателя и просветителя, и сравнивал его полотна с не имеющими отношения к искусству «аллегориями, мысль которых заимствована из журнальной статьи или корреспонденции».

Выступая в защиту художника, «Русские ведомости» писали: «Правдивое и высокохудожественное изображение картин войны не нравится некоторым, и вот против г. Верещагина раздаются неосновательные обвинения в тенденциозности, отсутствии патриотизма, чуть не в измене отечеству». Далее газета опубликовала короткое письмо самого Верещагина на имя главного редактора:

«Я уверен, что истинные патриоты низко поклонятся мне за мои картины войны, клеветникам же и доносчикам я отвечу словами Озерова:

...На дерзкие слова
Презренья мой ответ...
Примите уверение и проч.

В. Верещагин.»

Московская выставка дала возможность художнику частично распродать картины балканской серии. Его заветным желанием было передать всю ее целиком в руки Павла Михайловича Третьякова. Художник предлагал московскому коллекционеру двадцать пять картин и пятьдесят этюдов за сто пятьдесят тысяч рублей при условии уплаты этой суммы в рассрочку, в течение трех или четырех лет. По сравнению с мировыми ценами на произведения искусства, предложенная цена была не такой уж высокой, но Третьяков посчитал ее слишком значительной. К тому же некоторые верещагинские картины ему не понравились, и он не согласился приобрести всю серию целиком. Павел Михайлович приобрел сначала три

балканские картины — «Под Плевной», «Перед атакой» и «Шипка-Шейново (Скобелев под Шипкой)». Четыре года спустя Третьяков купил еще две картины — «После атаки (Перевязочный пункт под Плевной)» и «Побежденные (Панихида по убитым)». Три картины — «Победители», «Шпион», «Пикет на Дунае», а также большое количество этюдов приобрел киевский коллекционер-меценат, сахарозаводчик И. Н. Терещенко. Некоторые картины так и не нашли покупателей в России и впоследствии попали в руки зарубежных коллекционеров.

В конце 1883 — начале 1884 года Верещагин устроил новую выставку в Петербурге. Каково бы ни было его чувство обиды на петербургских сановников и писак-клеветников из «Нового времени», захотелось вновь представить свои картины на обозрение столичной публики.

В этот период художник совершает, казалось бы, труднообъяснимые поступки. Без видимых причин он ссорится с близкими ему людьми, сделавшими для него немало доброго, порывает с ними всякие связи, переписку. Речь идет о Стасове, Третьякове, Крамском и некоторых других лицах. Разрыв с П. М. Третьяковым был вызван тем, что Павел Михайлович отказался выслать по просьбе художника для петербургской выставки картину «Перед атакой», которая была приобретена для его московской коллекции. А ссора с Крамским вообще носила анекдотичный характер. Верещагин, будучи больным, согласился позировать Крамскому, давно мечтавшему написать его портрет. Во время сеанса у Василия Васильевича начался приступ лихорадки, и это вызвало его беспричинное раздражение против Крамского. Верещагин категорически отказался позировать далее, поэтому его портрет так никогда и не был завершен.

Верещагин был сложной, противоречивой натурой, в которой уживались прямо противоположные черты характера. Он мог быть добрым и отзывчивым к совсем незнакомым людям, бескорыстным бесребреником, готовым помочь нуждающемуся студенту, пожертвовать при собственных материальных затруднениях значительную сумму на школу или просветительное учреждение. И бывал резок, неуживчив и болезненно обидчив. И что греха таить, проявлялся в нем порой и барственный индивидуализм, высокомерие, нетерпимость к чужому мнению. Поэтому-то не просто складывались отношения Верещагина и с близкими друзьями. На своем веку художнику пришлось испытать немало незаслуженных обид. Натура эмоциональная, впечатлительная, легкоранимая, он воспринимал обиды болезненно. Как справедливо пишет А. К. Лебедев, «нервный, издерганный травлей, полной опасности жизнью, расстроеными планами сохранения в России своих картин

неразрозненными сериями, Верещагин становился все более нетерпимым и „колючим“ в отношениях с людьми, в том числе и с друзьями».

Надо отдать справедливость Стасову, оказавшемуся выше мелочных обид. И в период длительного разрыва со своим другом Владимир Васильевич пристально следил за развитием его творчества, выставками, выступал в печати в его защиту, гневно громил клеветников из суворинского «Нового времени». В 1883 году он опубликовал большой очерк о жизни и творчестве художника. Когда через несколько лет произошло примирение Верещагина с Третьяковым, Павел Михайлович, не тая зла на неуравновешенного художника, продолжал приобретать его картины для своей галереи.

Непоседливая, пытливая натура Верещагина жаждала новых впечатлений, рвалась в новые, неизведанные земли. В конце 1883 или в начале 1884 года — точно не установлено — художник с женой отправился в новое путешествие — в Палестину и Сирию.

Глава VIII

В Палестине и Сирии

На этот раз художника привлекло Восточное Средиземноморье — Палестина и Сирия. Эти страны входили в состав обширных владений Османской империи. Основную массу их коренного населения составляли арабы. В городах можно было встретить немало турок, евреев, армян, греков. Турки составляли административно-чиновный аппарат, занимали офицерские посты в местных гарнизонах. При такой этнической пестроте наблюдалось соседство разных религий. В Яффе (ныне Холон), Иерусалиме, Дамаске, других крупных городах купола мечетей, увенчанных полумесяцем, чередовались со шпилями христианских церквей разных толков, с еврейскими синагогами.

Турецкая феодально-бюрократическая верхушка всячески стремилась разобщить народы, помешать их объединению для национально-освободительной борьбы. Искусно играя на национальных и религиозных чувствах, они разжигали раздоры между народами. И результаты этой политики давали свои плоды. Нередко вспыхивали острые конфликты между мусульманами и христианами, католиками и православными, мусульманами-суннитами и мусульманами-шиитами. Бывало, что арабский квартал разделялся на две враждующие партии, поскольку одни молились богу Аллаху, а другие — христианскому богу Саваофу. Случалось, что конфликты на религиозно-этнической почве выливались в поножовщину, массовое побоище. Турецкие власти «дипломатично» выжидали, давая возможность страстям накалиться, а потом посылали солдат или жандармов «наводить порядок» и расправляться и с правыми, и с виноватыми.

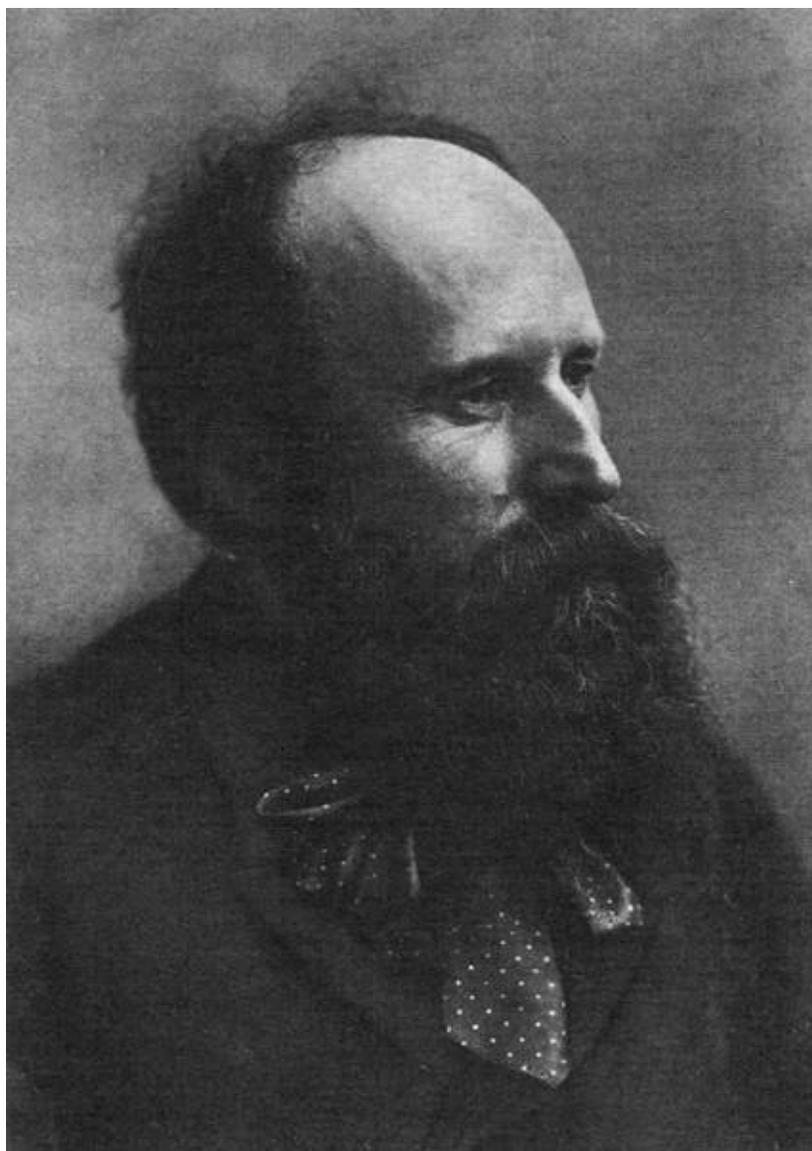
Палестина, а отчасти и Сирия привлекали туристов и паломников со всей Европы, Америки, из мусульманских стран. С Палестиной связана библейская история. Иудеи почитали эту страну как свою прародину. На ее территории в глубокой древности сложились древнееврейские царства — Иудейское и Израильское. Христиане поклонялись здесь «святым местам», связанным с жизнью легендарного богочеловека Иисуса Христа. Главной святыней у них считался Гроб Господень в Иерусалиме. Были свои святыни и у мусульман. Приток паломников служил средством обогащения для церковников всевозможных толков.

Духовенство всячески стремилось расширить прибыльные источники доходов. Между различными церквами шла ожесточенная конкурентная борьба за паству, расширение, сферы влияния. В Восточном Средиземноморье активно действовали христианские миссионеры, стараясь опередить друг друга. Художник мог наблюдать это «состязание» между католическим и православным духовенством и даже среди единоверцев — между русской православной миссией и местной греческой патриархией.

Паломники обычно прибывали морским путем, высаживаясь в средиземноморском порту Яффе, и растекались оттуда по разным направлениям — к Иерусалиму, Назарету, Вифлеему, берегу Мертвого моря, или, как его называли в древности, Соленого. Основная их масса направлялась в Иерусалим. В этом древнем городе находилось российское генеральное консульство, которое в случае необходимости могло оказать помощь и содействие паломникам и туристам из России. Очевидно, и Верещагин с женой Елизаветой Кондратьевной прибыл тем же путем, через Яффу, вместе с очередной партией паломников. Можно представить себе эту разноликую, разноязыкую толпу, спускающуюся по трапу. Здесь и респектабельные, знающие себе цену господа, сопровождаемые слугами и арабами-носильщиками, согнувшимися под тяжестью дорожных сундуков и чемоданов. Эти не намерены отказываться от привычного комфорта и на «святой земле». Для них путешествие к Гробу Господню не более чем светская обязанность, соответствующая ханжеским нормам большого света. Здесь и истово крестящиеся бородатые монахи в черных рясах и клобуках, и дородные мужики в длиннопольх сюртуках, должно быть люди купеческого звания. Они со степенным любопытством разглядывают незнакомую страну. Семят мелкими шажками бабки-мещанки, стараясь не отстать от толпы. Много и разного неимущего люда со скромными узелками и котомками. Эти копили пятаки и гривенники на дальнюю дорогу, выпрашивали вспомоществование у родных и соседей на святое дело, а то и пробавлялись христовым именем. У этих в глазах умиление и испуг — как, неужели сбылось?

Чем могла привлечь Палестина художника, человека атеистических убеждений, не верившего в сверхъестественные библейские чудеса? Богатой многовековой историей, оставившей здесь интересные памятники разных эпох. Палестина издавна привлекала разных завоевателей: египтян, вавилонян, ассирийцев, римлян, византийцев, арабов, западноевропейских феодалов-крестоносцев, турок. А теперь сюда рвались западные державы, прежде всего Великобритания и Франция.

Отношение Верещагина к Библии было далеко не однозначным. Отвергая фантастические деяния библейских персонажей, совершаемые ими по божьему промыслу, художник считал, что в основу евангельских сюжетов были положены реальные исторические факты и жизнеописания реальных лиц. Переоценивая историчность Библии и содержащиеся в ней сюжеты, Верещагин видел в Иисусе Христе одного из реально существовавших исторических деятелей, пострадавшего за свой народ и испытавшего на себе в полной мере жестокость римских поработителей. Художник знал, что из библейской истории взяты сюжеты для многих произведений художественной литературы и изобразительного искусства. И это далеко не всегда говорило об убежденной религиозности писателя или живописца. Мастера эпохи Возрождения, используя традиционную форму той или иной евангельской легенды, вкладывали в нее вполне реалистическое и гуманистическое содержание.



В. В. Верещагин. Фотография 80-х годов XIX в.

Намереваясь создать «Трилогию казней», Верещагин, как уже отмечалось, обратился к евангельскому сюжету римской казни на Голгофе через распятие на кресте. Сбор материала для этого полотна входил в число главных задач путешествия в Палестину и Сирию. Художник стремился познакомиться с палестинскими пейзажами, национальными типажам, древними памятниками.

Какие достопримечательные места посещали супруги Верещагины? Об этом можно частично судить по кратким «Палестинским очеркам», опубликованным художником во втором номере петербургского журнала «Художник» за 1891 год. Верещагин пишет как очевидец о могилах

древних иудейских первосвященников в Хевроне, почитаемых как иудеями, так и христианами и мусульманами. Поверх пещеры, в которой, согласно верованиям, находятся погребения, возведено сооружение с напластованиями разных эпох. Его верхняя часть с минаретами принадлежит к мусульманским постройкам более поздней эпохи, а потемневшие от времени камни нижней части сооружения, которую предание называет стеной Давида, относятся к глубокой древности.

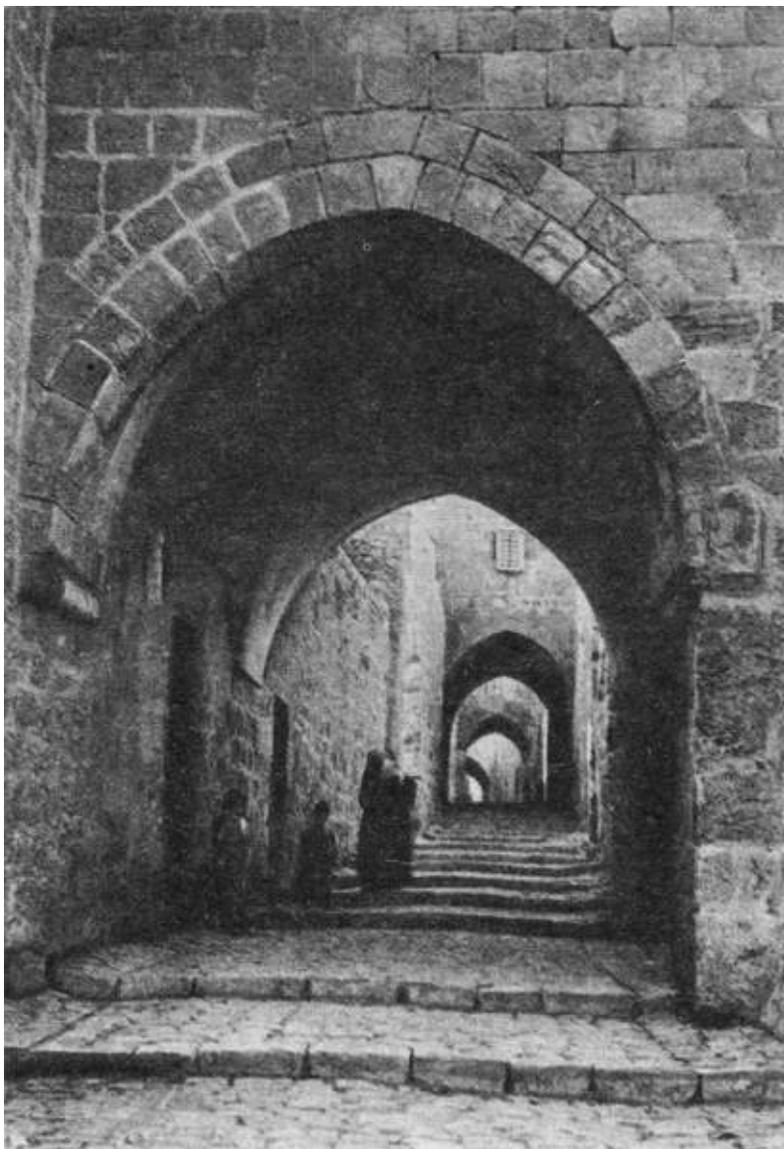
Верещагин сделал эскиз-набросок, взобравшись для этого на крышу соседнего дома, находившегося позади гробницы. «Работа эта была сопряжена с большими затруднениями, — писал он, — так как жители в своем фанатизме всякие снимки считают за профанацию святого места и тщательно оберегают заповедные святыни от нашествия художников. В них пробовали даже бросать камень».

Добравшись до северного побережья Мертвого моря, художник был поражен мрачным, унылым видом прибрежных пейзажей. В древности где-то здесь поблизости находились города Содом и Гоморра, упомянутые в Библии. Согласно евангельской легенде, недостойный образ жизни их жителей, погрязших в пороках, заставил бога испепелить эти города вместе со всем их населением. Верещагин, не веривший в божественное вмешательство, попытался дать свое, может быть наивное, материалистическое объяснение гибели Содома и Гоморры. «История умалчивает о причине гибели этих городов, но можно предположить, — писал он, — что горная смола, которою насыщена здесь почва, вдруг воспламенилась и так как оба города, равно как и знаменитая вавилонская башня, были построены из этого горючего материала, то не мудрено, что в один момент города были обращены в громадный костер. Наступившее вследствие землетрясения вулканическое извержение могло лишь завершить ужасную катастрофу».

Верещагина заинтересовало Мертвое море, принимавшее воды реки Иордан и не имевшее стока в океан. Художник написал его вид с подошвы горы Карантании (ныне Сорокаведерная). В «Палестинских очерках» мы находим краткое описание Мертвого моря. Его воды, как отмечал художник, отличаются громадным содержанием соли (до 30 %), поэтому в нем не водятся никаких живых существ: ни рыб, ни моллюсков, ни растений. Если же сюда заходит случайно из Иордана рыба, она тотчас гибнет. Нет здесь и птиц. Лишь изредка на берегах можно встретить залетных диких уток и некоторых других болотных пернатых, но и они надолго не остаются. Вообще местность здесь уныла и дика. За Мертвым морем простираются Моавитские горы, а на переднем плане —

Иерихонская долина, где, по евангельскому преданию, находился город Иерихон.

Русло Иордана, как отмечает художник, не более пятнадцати саженей ширины. Но течение реки до такой степени быстрое, что каждый год уносит несколько жертв, обманутых спокойным видом ее водной поверхности. Берега заросли ивой и тростником, сплетенными вместе с олеандрами и опутанными плющом. В зарослях прячутся кабаны и пантеры, а бывает, и бедуины, желающие избежать встречи с полицейскими властями. С рекой Иордан связано много различных евангельских легенд и преданий. Согласно одному из них, здесь происходило крещение Иисуса Христа. Поэтому река так привлекает христианских паломников, которые собираются в многочисленных пещерах, вырытых на ее берегу, и совершают омовение в ее водах.



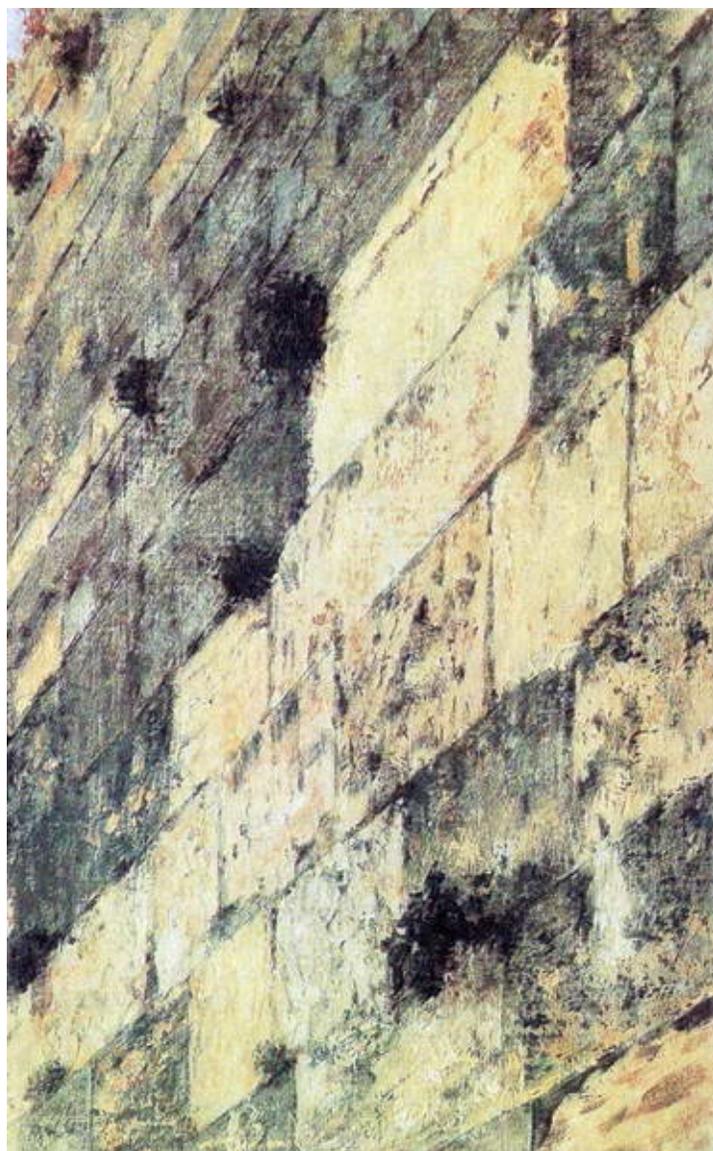
Улица в Иерусалиме. Фотография конца XIX в.

Некоторое время Верещагины провели в Иерусалиме, сохранившем свой средневековый облик. В лабиринте узких кривых улиц, стиснутых глухими стенами домов, легко было заблудиться. Одна из достопримечательностей города, на которых остановил свое внимание художник, — «Место стенаний», или «Стена плача». По преданию, это остатки древней стены, окружавшей когда-то храм царя Соломона. Приверженцы иудаизма съезжаются сюда со всех уголков Земли, чтобы оплакать свои беды. Одни проливают искренние слезы, для других это формальный, предписанный обычаем акт. Наблюдательный художник подметил неоднородность толпы, собравшейся у «Стены плача». Здесь

были как исступленные приверженцы религии, так и люди равнодушные к ней и откровенные ханжи. «Сюда стекаются евреи со всего света в горьких сетованиях и криках изливать свои жалобы на судьбы и в буквальном смысле слова омыwać священные камни своими слезами, — пишет Верещагин. — По пятницам эта местность переполняется евреями, приходящими сюда со всей Палестины, из Средней Азии, Индии и Европы; в особенности же много является пришельцев из России. Все молятся и вопиют в громких стенаниях, бия себя в грудь, некоторые покачиваясь, другие в неподвижных позах, рыдая неутешно, проливая целые потоки неудержимых слез.

Евреи несут к этой стене все земные горести и удары судьбы. Вот какая-то женщина; нетвердою походкою она торопится к свободному месту у стены, бросается на камни и раздирающим душу голосом умоляет бога возвратить ей ребенка, который только что умер. Дальше два еврея, уставши молиться, болтают о делах... После подобного перерыва снова принимаются молиться и рыдать.

Какой-то старый раввин, усевшись в уголке на камушке или на пустой бочке с маркою „Бордо“, весь в слезах читает по книге: „О Господи! язычники завладели твоим наследием, надругались над твоими святынями, разрушили твой город Иерусалим...“»



Часть стены Соломона в Иерусалиме. 1884–1885 гг. Этюд

Внимание художника привлекали многочисленные архитектурные памятники. Некоторые из них упоминаются в очерках. Так, читатель узнает, что на горе Фавр, к востоку от Назарета, сохранились остатки древней крепости и развалины двух церквей эпохи крестовых походов. Развалины принадлежат католическим монахам, которые собираются их отстроить. Вот еще один благовидный предлог, чтобы собирать с верующих пожертвования.

Вообще художник, будучи человеком атеистических убеждений, проявил мало интереса к культовым сооружениям, даже наиболее почитаемым паломниками. О главной христианской святыне Палестины —

храме Гроба Господня в Иерусалиме — Верещагин приводит скудную информацию в несколько строк: «В настоящем своем виде он реставрирован в 1869 году на общие средства русского, французского и турецкого правительств. Купол имеет в диаметре двенадцать сажен» — вот и все. Никаких умиленных восторгов перед святыней, никаких эмоциональных описаний разноплеменной толпы богомольцев.

При всем своем отрицательном отношении к религии Верещагин с большим интересом присматривался к монахам-отшельникам, обитавшим в небольших землянках на берегу реки Иордан. Среди них попадались люди сложной судьбы, сильного характера и искренних и твердых убеждений. Они жили за счет мелких подношений паломников, а также выделявали на продажу кипарисовые кресты, четки и другие мелочи. Среди таких отшельников художник встретил Вассиана, русского, бывшего мельника из Каменца-Подольского. Его руки стосковались по настоящей работе. Монах мечтал построить мельницу для своей обители, после чего, по его словам, и умереть можно было спокойно. Верещагин уговорил отшельника позировать ему и набросал его эскизный портрет. Вассиан пришел в восторг, увидев на портрете себя с четками. По четкам он имел обыкновение отсчитывать количество земных поклонов, которые он дал обет класть в честь Иисуса Христа, божьей матери, ангелов, архангелов, пророков, апостолов и прочих святых. Отбивание поклонов и составляло основное занятие набожного отшельника. Налюбовавшись своим изображением, он наивно спросил, увидит ли царь его портрет и не получит ли он, Вассиан, по этому поводу какого-либо монаршего благоволения. Как видно, аскетическая жизнь монаха отнюдь не изгладила в нем греховных земных помыслов, не избавила от тщеславия и корыстолюбия. «Очевидно, по временам дьявол искушает его земными соблазнами», — иронически замечает автор «Палестинских очерков».

Верещагина заинтересовал один старый раввин. На первый взгляд он казался просто старым, уставшим от долгой жизни человеком с грустным выражением глаз, скрытых за стеклышками очков. Но за внешним обликом угадывались его сильный характер, страстная приверженность религии, умение глубоко вникать в дела своей паствы. Таким этот духовный наставник предстает перед нами на верещагинском портрете. Раввин долго отказывался позировать. Художнику с трудом удалось уговорить его, и то с непременным условием, что эта работа никогда не будет выставляться ни в одной христианской церкви.

Верещагин видел соперничество между церковниками разных направлений и толков за расширение сферы своего влияния. Встретившись

с иерусалимским патриархом Никодимом, художник обратил его внимание на активность католической церкви, которая успешно теснила здесь православную. Патриарх согласился с этим и с циничной откровенностью произнес:

— Денег мало, дайте больше денег, через десять лет я всю Палестину обращу в православие.

По наблюдениям Верещагина, постоянное переманивание в разные веры с помощью подачек нравственно портило, развращало местное население. Хотя большинство арабов исповедовало ислам, немало их было обращено в христианство. Нередко бывало, что, заполучив известную сумму денег от одной христианской миссии, некоторые из арабов снова возвращались в лоно ислама или же переходили из католичества в православие или протестантство или наоборот, если этот переход сулил какие-либо выгоды. Конечно, эти частые переходы из одной веры в другую обуславливались лишь корыстными расчетами; религиозные убеждения никакой принципиальной роли здесь не играли.

В августовском номере либерального журнала «Русская старина» за 1889 год Верещагин выступил с острокритической статьей, в которой нарисовал правдивую картину деятельности христианских церковников в Палестине. Вот один из способов материального воздействия церкви на арабскую бедноту. Строит католическая миссия церковь. Приходит на стройку бедный араб с двумя-тремя подростками и просит работы. Первый вопрос ему:

— Ты католик?

— Нет.

— Ну, так нет тебе работы.

Всякие возражения излишни. На другой стройке — школы — его ожидает тот же ответ — «нет тебе работы». И многие, чтобы заплатить налоги и хоть как-нибудь перебиться, получив работу у католиков, выкрещиваются.

В своих воспоминаниях Верещагин отмечал, что католики действовали на Ближнем Востоке более гибко, а поэтому и более наступательно и успешно, чем православные. Кроме денег, церковной пышности и слова проповедника привлечению паствы способствовали еще и школы, приюты, больницы. Гибкость выражалась и в известной национальной терпимости. Хотя в католических миссиях тон задавали французы, в церквях и школах работали люди разных национальностей, в том числе и арабы. Греческое же духовенство относилось с недоверием к единоверцам других национальностей, даже к русским священнослужителям, и не желало

делиться с ними своими доходами.

Художник приводит случаи вопиющего корыстолюбия и жадности представителей греческого православного духовенства. Получая огромные денежные средства в виде переводов, преимущественно из России, и пожертвований паломников, они не утруждают себя расходами на строительство школ, приютов, больниц. «Надобно взять на себя труд широкого оповещения благочестивых жертвователей русской земли, что огромные суммы, посылаемые ими в частные руки, по большей части не достигают цели и идут главным образом на частные надобности, на богатое житие греческих монахов, не брезгующих мирскими благами», — писал Верещагин. В подтверждение своих слов он приводил такой факт: бывший ключарь Гроба Господня, отошедший на покой, сумел положить в банк на свой счет триста тысяч рублей.

С едким сарказмом нарисовал Верещагин сценку вымогательства корыстолюбивым пастырем скудных сбережений у богомолки, которая пришла для прощального поклонения в греческий монастырь: «После угощения и ласкового разговора ведет ее известный отец Спиридон в свой сад, засаженный молодыми маслинками.

— Вот, моя голубушка, тебе пред отъездом надобно выбрать деревцо, — любое выбирай, оно тысячу лет будет расти, за тебя бога славить, с деньгами не затрудняйся, я знаю, ты, верно, поиздержалась, так дашь, что можешь!

Тысяча лет негласной молитвы к богу от маслины, вероятно еще родственной одной из тех, мимо которых ходил сам Спаситель, как тут устоять!

— А чего она стоит, отец? — спрашивает наполовину уже сдающаяся женщина.

— Что с тебя брать дорого, — сказал — давай, что можешь, клади хоть пять рублей.

— Ой, родной, нету, нету! Всего и денег-то осталось три рубля.

— Ну, с товаркой сговорись, — пополам деньги, пополам и божья благодать!

— И вносят поклонницы ласковому красивому греку по 2½ руб. из прибереженных на крайность денег. Отрезает он каждой по ветке, передает с церемониею:

— Владей, — говорит, — она теперь твоя, твоих детей и внуков, правнуков — за всех вас денно и ночью будем бога молить.

Когда за эту поклонницу приходит черед выбирать следующей соотечественнице нашей — сплошь и рядом выбор ее падает на ту же

маслинку; опять от нее отрезывается ветвь, опять торжественно передается и проч., и проч.».

Корысть заставляет представителей греческого духовенства всячески изощряться в изобретении все новых и новых способов вымогательства денег у суеверных и невежественных паломников. Церковники придумали так называемые очистительные обеды за упокой души всех родственников паломника, которые непременно должны проводиться у Гроба Господня либо у другой святыни. Вот верующий отправляется в далекое странствие, и его друзья и родные складываются, чтобы собрать необходимую сумму на такую обедню. Каждому лестно, что его близкие будут помянуты на «святой земле». Священнослужители же, бывает, деньги с паломников возьмут, а помянуть их родственников по своему нерадению забывают. «Что наши переплачивают грекам за так называемые „очистительные обеды“ — и сказать трудно!» — восклицал Верещагин.

В этом беспардонном грабеже участвовали и младшие служащие русского генерального консульства, обычно сопровождавшие партии богомольцев. Наживались они за счет и самих паломников, и монастырей, которые делились с ними своей выручкой, дабы кавас (охранник) или драгоман (переводчик, не имеющий дипломатического ранга) консульства в другой раз не раздумал привести гостей в данную обитель. Верещагин сам был свидетелем, как консульский кавас из местных арабов привел группу русских паломников к одной из знаменитых пещер и потребовал с монастыря, в ведении которого находилась пещера, половину выручки, угрожая, что в противном случае никто из гостей не переступит порога пещеры. Настоятель согласился, и тому перепал хороший куш.

Таковы были нравы палестинского духовенства, погрязшего в алчном корыстолюбии и разврате. Нравы эти глубоко возмущали Верещагина, и он открыто высказался по этому поводу в своей смелой статье, приведя неопровержимые факты.

Возвратившись из Палестины в Европу, художник привез с собой много этюдов с жанровыми сценками, пейзажами, памятниками архитектуры, национальными типажам. Приступив к работе над палестинской серией, он продолжал трудиться над «Трилогией казней».

Картины палестинской серии были выполнены в 1883–1885 годах. Ее центральную часть составляет ряд полотен небольшого размера на евангельские сюжеты: «Святое семейство», «Иисус с Иоанном Крестителем на Иордане», «Иисус в пустыне», «Христос на Тивериадском озере», «Пророчество», «Воскресение Христа». Художник-атеист подходил к традиционным сюжетам с реалистической трактовкой, отвергая их

сверхъестественное, религиозное начало.



Римский воин. 1884–1885 гг. Этюд к картине «Распятие на кресте у римлян»

Типичный пример такого подхода — картина «Святое семейство». Она передает будничную, нарочито заземленную обстановку, сценку из жизни семьи небогатого мастерового, Иосифа-плотника. Перед зрителем предстает скромное жилище восточного типа, сложенное из крупных камней, заваленный мусором тесный двор с развешанным бельем и курами, подбирающими зерно. Сам глава семейства с одним из сыновей, братом Христа, плотничает. Мария, богородица, кормит младенца грудью.

Младшие дети играют на земле. А Христос, юноша, углубился в чтение Священного писания. Это бытовая сценка из жизни многодетного труженика. Ее действующие лица — простые смертные люди, а не святые с нимбами, как в традиционной иконографии.

Некоторые из палестинских картин, например «Христос с Иоанном Крестителем на Иордане», «Иисус в пустыне», «Христос на Тивериадском озере», интересны своими пейзажами. Человеческие же фигуры в них невыразительны, безлики и имеют второстепенное значение, да и композиционный и идейный замысел этих картин неясен, расплывчат.

В картине «Воскресение Христа» художник отвергает сверхъестественное евангельское чудо вознесения на небо бога-сына. В трактовке Верещагина Христос не богочеловек, а простой смертный, один из сыновей Иосифа-плотника. И никакого чуда с ним не могло произойти. Измученный жестокими пытками, он впал в длительное забытие, закончившееся пробуждением. Картина изображает Христа в погребальной одежде, выбирающегося из гробницы. Охваченные паническим ужасом суеверные римские стражники бегут прочь. Может быть, они первые разнесут весть о чудесном воскресении казненного.

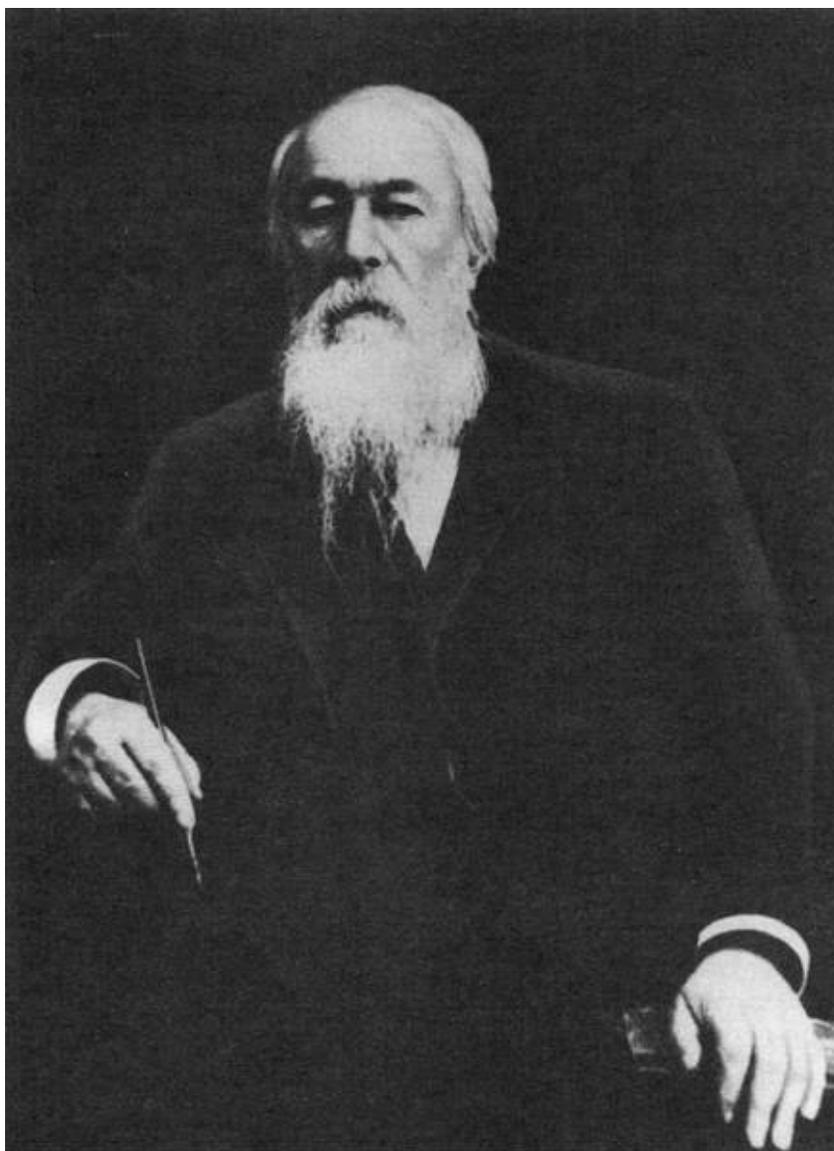
Палестинская серия картин наглядно показала ограниченность атеистического мировоззрения Верещагина. Это хорошо подметил А. К. Лебедев: «Внутреннее противоречие, непоследовательность атеизма, пытающегося в какой-то мере опереться на Евангелие как на исторический источник, сказались на художественном качестве картин. Там, где изображалась реальная природа, народные типы Палестины, все убедительно. Но пейзажи и бытовые сцены не поднимаются в картинах на евангельские сюжеты до больших исторических картин с глубокими философскими обобщениями...» По оценке маститого искусствоведа, картины Верещагина на евангельские темы значительно слабее его произведений на глубоко пережитые и прочувствованные темы войны и реальной жизни народов и природы различных стран.

Но каковы бы ни были слабости и недостатки картин его палестинской серии, Верещагин смело выступил с атеистической трактовкой евангельских сюжетов. Он отвергал мертвые каноны церкви, состоявшей на службе у самодержавия, религиозное ханжество, решительно осуждал слепой фанатизм церковников, насаждавших невежество и мракобесие. Такая позиция художника сближала его с представителями передовых, демократических сил России, боровшихся с царизмом и реакционными клерикалами. Следует учитывать ту реальную политическую обстановку России восьмидесятых годов, когда жестоко подавлялось малейшее

проявление свободомыслия. Может быть, из тактических соображений Верещагин-атеист делал заявления о том, что его евангельские картины не носят антирелигиозного характера. Тем не менее церковники и царские власти узрели в них опаснейшее богохульство и обрушились на художника с новыми яростными нападкамии. Цензура наложила запрет на издание верещагинских картин в виде книжных иллюстраций, репродукций, гравюр, открыток и т. п.

Намереваясь осуществить «Трилогию казней», Верещагин сначала принялся за работу над картиной «Казнь через повешение в России». Для этого он совершил новые поездки в Петербург, бродил в морозные зимние дни по улицам города, наблюдал снегопад, делал зарисовки городских пейзажей. Неоднократно приходил на Семеновскую площадь (ныне застроена), где царские палачи вешали народовольцев. Художник расспрашивал очевидцев казни, старался представить себе трагическое зрелище — виселицы с телами повешенных, жандармов, людскую толпу. Казнь происходила 3 апреля 1881 года. В тот год весна выдалась поздней. В день казни, как рассказывали очевидцы, был обильный снегопад.

На новой верещагинской картине изображена Семеновская площадь в Петербурге в холодный, вьюжный день. Сквозь толщу снегопада лишь угадываются смутные очертания домов. Снежная вьюга, хмурое, потемневшее небо передают зловещую атмосферу казни, что невольно вызывает у зрителя ассоциации с мрачной политической обстановкой самодержавной России. Эшафот с пятью виселицами отодвинут на второй план. Двое осужденных в белых саванах уже вздернуты палачами на виселицы, остальные дожидаются своей участи. На переднем плане многолюдная толпа, которую сдерживают конные жандармы, не подпуская близко к эшафоту. В толпе можно заметить и господ в дорогих шубах и цилиндрах, и городских мещан, и простолюдинов в зипунах и полушубках. Одни охвачены злорадным любопытством, другие — сочувствием к осужденным. Все застыли в напряженном ожидании свершения казни. В толпе фигура дородного священника композиционно связана с фигурой конного жандарма. Этим художник как бы подчеркивает единение карательных органов и церкви на службе самодержавия в борьбе с революционными силами. Лицемерно проповедуя христианский догмат всепрощения, любви к ближнему, церковь на деле поддерживала и благословляла войны и казни, карательную политику царизма.



В. В. Стасов. Фотография

Царские власти восприняли новую работу Верещагина как опасную политическую крамолу. У себя на Родине художник ни разу не смог ее выставить для публичного показа. Никто из русских коллекционеров не решался ее приобрести. Не было ее и на посмертной выставке художника в 1904 году. Как сообщает А. К. Лебедев, в 1908 году И. Е. Репин видел крамольную картину в музее петербургского Общества поощрения художеств повернутой лицом к стене. Позже «Казнь заговорщиков в России» была приобретена одним французским подданным, у которого полицейские власти в 1916 году ее отобрали, невзирая на протесты посла Франции Палеолога. Только после Великой Октябрьской революции

картина стала доступна зрителям. В настоящее время она находится в Музее революции в Ленинграде.

После завершения картины «Подавление индийского восстания англичанами» Верещагин принимается за полотно «Распятие на кресте у римлян». Эта последняя по времени исполнения картина по хронологии изображаемых событий должна была открывать «Трилогию казней».

В «Распятии на кресте у римлян» художник прибегает к знакомому композиционному построению, напоминающему построение «Казни заговорщиков в России». Сама сцена казни и здесь отодвинута на второй план. Верещагин следует евангельскому сюжету, согласно которому Христос был распят на Голгофе вместе с двумя разбойниками. На переднем плане многолюдная толпа, сдерживаемая римскими стражниками. В толпе люди разного социального положения — купцы, ремесленники, крестьяне окрестных селений. Среди них много верующих, но есть и фарисеи. Их облик, позы характерны и выразительны. Они написаны по этюдам и рисункам, сделанным художником с натуры во время палестинского путешествия. У крестов представители римских властей, военачальники, иудейские священнослужители. В углу картины охваченная глубокой скорбью женщина, вероятно мать одного из казненных. Пейзажный фон картины — стена Иерусалима, сложенная из крупных камней, и затянутое тучами небо — усиливает драматизм происходящего. Перед нами историко-бытовая сцена, типичная для жизни Римской империи. Верещагин исключает из нее всякое религиозное начало. Христос для него простой человек, жертва деспотизма и тирании поработителей. И в этом произведении художник подчеркивает полное единство светских и духовных властей. У подножия крестов два высших иудейских священнослужителя невозмутимо беседуют с римским стражником или военачальником, олицетворяющим власть поработителей. Их облик выражает спокойствие и равнодушие к страданиям распятых.

«Как батальные верещагинские картины несли обличение завоевательных войн, так и его картины о смертной казни являлись выражением гневного протеста против деспотических политических режимов, которые утверждали свою ненавистную народу власть путем жесточайшего террора», — подчеркивал А. К. Лебедев в своем капитальном иллюстрированном труде, посвященном В. В. Верещагину.

Возможность выставить картины на евангельские сюжеты в России была исключена, поэтому художник воспользовался более либеральными цензурными условиями в западноевропейских странах и организовал свои выставки в ряде городов зарубежной Европы. Но и за рубежом Верещагин

подвергся яростным нападкам церковников. Российская печать следила за откликами зарубежных газет на верещагинские выставки, и злобные выпады против художника подхватывались и смаковались наиболее реакционными газетами и журналами.

В Вене большая верещагинская выставка проходила в октябре — ноябре 1885 года. В ней было представлено сто сорок четыре произведения художника, в том числе более пятидесяти из палестинской серии и около тридцати из индийской. Венская выставка ознаменовалась бурным инцидентом, происшедшим из-за того, что две картины из палестинской серии — «Святое семейство» и «Воскресение Христа» — вызвали негодование католического духовенства во главе с князем-архиепископом Вены, кардиналом Гангльбауэром. Разгневанный церковник выступил в печати с заявлением, обвиняя русского художника в произвольном толковании евангельских сюжетов, оскорблении религиозных чувств католиков, кощунстве. «Мне ничего не остается, как только торжественно и во всеуслышание протестовать против противного всем содержания этих двух картин и против недостойного их посягательства на христианство! — восклицал Гангльбауэр. — При этом я обращаюсь к верующим католикам с увещанием, чтобы они своим присутствием не принимали участия в этом кощунстве...»

Австрийская газета «Прессе», публикуя крайне недоброжелательную статью о верещагинской выставке, обвиняла Верещагина в реализме как самом тяжком грехе. «Этот художник, — писала она, — стоит под знаменем крайнего реализма в такой необычайной степени, что для него естественно только то, что противоречит всякому чувству красоты, всякой традиции художественной, лишь бы только все сообразовывалось с обнаженной действительностью... Очевидно, болезнь века лишила эту высокоодаренную натуру наследия прошлого и увлекла его в художественный атеизм».

Подхватив обвинение венского кардинала, одна из русских газет — «Современные известия» — занялась дотошным и казуистическим разбором евангельских текстов, касающихся состава «святого семейства», чтобы обвинить Верещагина в незнании и искажении этих текстов. Позже та же газета опубликовала статью графа П. Девнера, назвавшего художника «лжехристианином» и обвинявшего его в глумлении над семейством Иосифа-плотника. В царской России святотатство считалось уголовно наказуемым преступлением, и поэтому подобное обвинение было весьма серьезным.

Ряд русских газет и журналов, в частности «Неделя», пытались

истолковать заявление кардинала Гангльбауэра и нападки на художника в венской печати как полное неприятие верещагинских картин общественностью австро-венгерской столицы. «Рецензенты почти всех венских газет признают в картинах совершенство техники и пр., но не видят в этих картинах ничего художественного, ничего идеального и называют В. только талантливым иллюстратором, но не художником в высоком смысле этого слова», — писала «Неделя».

Это было заведомое передедргивание. В действительности картины Верещагина имели огромный успех и привлекли толпы зрителей. Протест Гангльбауэра, вызвав сенсацию, лишь способствовал рекламе верещагинской выставки. Даже некоторые газеты, критически относившиеся к творчеству Верещагина, называли выступление кардинала бестактным и необоснованным. Примерно через неделю после этого выступления Верещагин опубликовал резкий по тону ответ Гангльбауэру. Художник, опираясь на евангельские тексты, доказывал, что его картины ничем не противоречат Евангелию. Если же, по мнению католической церкви, его картины носят еретический характер, это означает, что сама церковь отклонилась от истинного евангельского учения. И далее Верещагин иронически предлагал созвать для решения спора вселенский собор.



Псков. Вид на кремль из Запскова

Дело принимало скандальный характер. Фанатичный кардинал, видя, что общественное мнение складывается не в его пользу, был вынужден отказаться от продолжения газетной полемики. Все его призывы к пастве бойкотировать выставку не возымели действия. По распоряжению Гангльбауэра в венских церквях отслужили обедни в знак покаяния за появление в столице богохульной выставки.

Католические священнослужители Вены во главе с князем-архиепископом все же имели огромное влияние на верующих и смогли спровоцировать некоторых из числа наиболее ярых приверженцев религии на враждебные выходки. Некий Лец — содержатель гостиницы — неоднократно приходил на выставку и бранил на все лады картины, не понравившиеся Гангльбауэру. А однажды он бросился на колени и начал иступленно выкрикивать перед публикой: «Меня послал сам бог, и я призываю его именем сжечь эти картины». Другой фанатик, монах, плеснул кислотой на особенно ненавистные ему картины. При этом очень пострадало полотно «Воскресение Христа». Верещагин сообщал жене, что необходимо переписать всю ее правую половину, так как местами кислота прошла через краску. Дальнейшие упоминания об этом полотне в публикациях о верещагинских выставках и в письмах самого художника не встречаются. По-видимому, Верещагин не взялся за восстановление «Воскресения Христа», и это его произведение можно считать безвозвратно погибшим.



Галангский монастырь. 70-е годы XIX в.

Верещагин также писал жене из Вены: «Какой-то сумасшедший, проповедовавший перед моими картинами, все спрашивал мой адрес... Я переложил револьвер из заднего кармана в боковой — будь покойна...» Недруги угрожали художнику физической расправой. Официальные венские власти возбудили против Верещагина уголовное дело за нарушение закона о печати, выразившееся в самовольной продаже фоторепродукций с некоторых картин, представленных на выставке. Суд приговорил художника к суточному аресту, который мог быть заменен денежным штрафом в 5 гульденов. Художник предпочел отделаться штрафом.

После закрытия венской выставки художник намеревался выставить свои картины в Пеште (восточная часть Будапешта). Здесь ему пришлось столкнуться с сопротивлением венгерских католических церковников. Примас Венгрии кардинал Гейнальд и группа влиятельных магнатов-католиков заявили, что они откажут в своем покровительстве Художественному институту, если только в его залах будет открыта верещагинская выставка, и что они также употребят все средства, чтобы не допустить устройства выставки в каком-либо частном помещении. Верещагину пришлось приложить немало усилий, чтобы выставка в Пеште все же состоялась, однако он был вынужден снять с показа некоторые из картин палестинской серии, которые вызвали наиболее резкие нападки

католических священнослужителей. Эта непрерывная борьба с недоброжелателями, травля в печати удручающе действовали на впечатлительного художника.

Беседуя с будапештским корреспондентом одной берлинской газеты, Верещагин говорил: «Борьба против патеров одному человеку не по силам. Я устал и далее бороться не намерен. Черт возьми, патеры умны как змеи, они умеют представлять дело в таком виде, что ноне я уже лишился части своей художественной славы. Одни думают, что я герой рекламы, другие утверждают, что я мазурик, и найдутся даже люди, которые готовы заявить под присягой, что я сошел с ума. Своих картин религиозного содержания я в католических странах выставлять более не буду. Того, что пришлось мне испытать в Вене, вполне достаточно. Вот почему я не выставил этих картин в Будапеште».

Сохранились свидетельства о выступлении художника с лекцией перед будапештской общественностью в клубе на улице Андраши. На этой лекции художник говорил о том, что опасность, угрожающая обществу, кроется в накопленной веками массе голодных, оборванных людей и что многие людские страдания исчезли бы, если бы люди имущие поделились излишками своего богатства с бедняками.

Верещагин высказал также свое убеждение в том, что в некоторых государствах нынешнее поколение станет свидетелем серьезных событий. Современное общество располагает для своей защиты двумя учреждениями — армией и церковью, но, защищая это современное общество, его сторонники преследуют узкие своекорыстные интересы («спасают собственную шкуру», по словам Верещагина), не давая возможности талантам занять подобающее место, подвергая преследованиям все свежее, новое. По мнению художника, преобразование общества должно привести к «эре талантов». Под талантами он, несомненно, подразумевал творческую интеллигенцию, ученых, которые должны играть в новом обществе ведущую роль. Такое общество будет обладать демократическими свободами.

Не будучи революционером, Верещагин высказывал опасение перед революционной стихией голодных масс, которая, по его мнению, не пощадит ни художественных ценностей, ни талантов, и в качестве доказательств приводил пример (опасный, с его точки зрения) Парижской коммуны. Каким же путем может быть достигнуто идеальное демократическое общество без насилия и бедности, руководимое талантливыми интеллектуалами? На этот принципиальный вопрос у Верещагина ответа не было.

Об истории Парижской коммуны художник судил, к сожалению, поверхностно и, пожалуй, предвзято. История свидетельствует, что в деятельности коммунаров принимали активное участие многие видные представители французской культуры и науки. Достаточно назвать имена ученого-географа Элизе Реклю, художника-демократа Гюстава Курбе и других. Благодаря их стараниям Коммуна много сделала для сохранения памятников и музейных ценностей Парижа. И если и были разрушения, то виновниками этого оказались отнюдь не коммунары, а версальцы и пруссаки.

С аналогичной лекцией он выступил и в Париже в узком кругу деятелей искусства — художников, архитекторов, критиков. Верещагин говорил о роли в обществе творческой интеллигенции, которая может сдерживать противоречия между антагонистическими социальными силами.

Несмотря на утопичность общественных взглядов Верещагина, ему надо отдать должное в том, что он видел несостоятельность и нежизнеспособность буржуазного общества. «Современный дух мелочной лавки убивает его», — говорил Верещагин. Став свидетелем волнения голодных масс в Лондоне, художник заметил: «Я никогда не видел человеческих существ... так дурно одетых и так безобразно обнищавших. Язык бессилён передать, как на меня подействовал вид столь невыразимо несчастных и озверенных нищетою людей». Предвидел он и серьезные социально-политические потрясения, которые придется пережить в ближайшие десятилетия многим странам. Однако в поисках выхода из тупика, в котором оказалось буржуазное общество со всеми присущими ему пороками, художник оказывался в плену утопических иллюзий.

После Пешта Верещагин выставлял свои картины в 1886–1887 годах в Берлине, Франкфурте-на-Майне, Праге, Бреславле (ныне Бреслау), Лейпциге, Кёнигсберге (ныне Калининград), Амстердаме, Стокгольме, Копенгагене, Лондоне и Ливерпуле. С нападками недоброжелателей из реакционных кругов и отдельных правых газет пришлось сталкиваться почти везде, но в целом все эти выставки прошли с огромным успехом и вызвали массу восторженных отзывов.

Художественный критик Янка Воль, выступивший со статьей во флорентийском журнале «Международное обозрение», называл Верещагина вместе с его другом Тургеневым «особенно яркими провозвестниками новой грядущей эпохи». Проанализировав главные произведения художника и высоко оценив их, автор описал свое посещение верещагинской выставки в обществе великого венгерского композитора и

пианиста Ференца Листа, «мнение которого, конечно, стоит многих критических статей». Лист весьма высоко отозвался о русском художнике: «Верещагин больше чем талант: это гений, он всегда поражает нас неожиданностью, а после того, что уже сделано в живописи, это кажется невероятным».

В Праге выставку картин Верещагина ежедневно посещало до полутора тысяч человек. Как сообщали «Художественные новости», «в чешских кружках не говорят теперь ни о чем другом, как только о знаменитом нашем художнике». Во всех городах, где проходила верещагинская выставка, газеты писали о ней как о центральном событии культурной жизни.



П. М. Третьяков. 1871 г. Фотография

В перерывах между поездками, связанными с организацией и открытием очередных выставок, Верещагин жил под Парижем. Он завершал «Трилогию казней», готовил альбом рисунков по своим произведениям для киевского коллекционера И. Н. Терещенко, общался с французскими друзьями. Ивана Сергеевича Тургенева к тому времени уже не было в живых. Одним из наиболее близких друзей-парижан Верещагин считал писателя и критика Жюль Кларетти, много сделавшего для популяризации его творчества. Встречался он, вероятно, и со своим престарелым учителем Жаном Леоном Жеромом, хотя творческие пути их разошлись. Верещагин выступал во французской печати, делясь с читателями своими взглядами на искусство. Он писал, что живописец, обращаясь к исторической теме, обязан изучать историю, костюмы соответствующей эпохи, а главное, придерживаться правды и простоты. Воплощая в художественное произведение исторический сюжет, он должен опираться не на свою фантазию, а на научные данные, четко представлять себе место действия, этнографическую среду, характерные национальные черты.

Глава IX

По верхней Волге

Под Парижем Верещагин смог создать самые идеальные условия для работы. Его жилье и мастерская находились в Мэзон-Лафит, на берегу Сены, в тридцати минутах езды по железной дороге от Парижа в направлении Гавра. Дом был окружен зеленым садом, за которым начинался прекрасный парк, прорезанный живописными аллеями.

Влиятельный орган деловых кругов России «Новости и биржевая газета» опубликовал статью некоего критика М., посетившего Верещагина под Парижем и оставившего описание его жилища: «Большая часть его дома занята мастерской гигантских размеров. Когда я вошел в нее, я невольно остановился в изумлении. Она имеет 40 аршин в длину и около 30 в ширину, а вышиной будет в добрых два этажа, и почти вся наружная стена занята громадным окном. Художник работает в одном углу и отходит в противоположный угол проверить эффект произведения. В этом углу стоит большое зеркало, так что с помощью отражения расстояние между зрителем и картиною может быть увеличено...

К мастерской примыкает просторный двор, огороженный высоким забором. И двор этот представляет летнюю мастерскую художника. Тут он пишет свои картины на открытом воздухе. По двору проложены кругом два рельса, по которым при помощи рукоятки и шестерни может передвигаться громадный сарай — громадная будка без передней стены. Подвижной сарай — одной вышины с мастерской, и в его боковой стене проделана во всю вышину дверь, которая подходит к такой же двери мастерской, когда сарай подвозится к ней. Раскрыв тогда обе двери, можно из мастерской передвинуть его полотно и отъехать затем в надлежащее место. Пол сарая находится на одном уровне с полом мастерской.

Художник усаживается у полотна, и, пока модель стоит на воздухе, он может двигаться кругом модели, смотря по требованию освещения. Я нашел в середине двора крест, служивший для людей при писании „Распятия“. Другого такого приспособления, кажется, нет ни у одного художника...»

Из подробного описания мастерской видно, что Верещагин продумал в ней все до мельчайших деталей, необходимых для повседневной работы, намереваясь осесть под Парижем прочно и надолго. Здесь он рассчитывал

обрести бóльшую творческую свободу, чем у себя на Родине, где постоянно пришлось бы подвергаться мелочной опеке со стороны сановных чиновников от искусства. Выставки принесли художнику успех и широкую известность, укрепили его положение и авторитет в художественном мире Франции и всей Европы.

Однако, и живя во Франции, Верещагин не испытывал чувства удовлетворения. Французская буржуазная республика утвердилась в результате свержения наполеоновской монархии и кровавого разгрома Парижской коммуны. Первым республиканским президентом стал реакционный историк, кровавый палач Коммуны Адольф Тьер, «карлик-чудовище», как образно называли его сами французы. Многие прогрессивные деятели французской культуры, участники Коммуны или сочувствовавшие ей, поплатились тогда изгнанием или заключением. На чужбине оказались Виктор Гюго и Гюстав Курбе, чьи яркие произведения не мог не знать Верещагин. Французская республика располагала элементарными демократическими свободами, парламентскими учреждениями, политическими партиями, чего не было в самодержавной России. Но демократия эта, доступная лишь имущей верхушке общества, была насквозь фальшивой. Не принимая буржуазного общественного строя западноевропейских государств с присущими им язвами и пороками, Верещагин обычно старался не высказывать своего отношения к политической системе Франции. Все же однажды он высказался: «Французы — великие поборники свободы, но с нею не очень церемонятся».

Главная же причина неудовлетворенности художника заключалась в отрыве от Родины. Верещагин поддерживал со своими друзьями оживленную переписку, навещался в Россию когда раз в год, а когда и несколько раз. Длительное проживание за границей не сделало из него безродного космополита. При всей своей неприязни к российским порядкам, деспотической, самодержавной системе правления, Верещагин оставался русским человеком с глубоко самобытным национальным характером. Он высоко ценил русскую национальную культуру, уходившую своими корнями в далекое прошлое, искусство народных умельцев, проявлял живой интерес к русской истории, к славным героическим страницам прошлого, когда его народ подымался на священную борьбу против иностранных завоевателей.

Жизнь во Франции возбудила в художнике интерес к истории наполеоновских войн, особенно к войне 1812 года, закончившейся бесславым разгромом полчищ французского императора. Верещагин стал

свидетелем безудержного насаждения в стране культа Наполеона Бонапарта, чему в немалой степени способствовал его племянник Луи-Наполеон. Усилиями французского правительства прах завоевателя был перенесен с острова Святой Елены в Париж и теперь покоился в роскошном мраморном саркофаге в Доме Инвалидов. Экспозиции Военного музея прославляли его деяния. Книжные магазины бойко торговали репродукциями с картин Гро, Ораса Верне и Мейссонье, посвященных походам императора. А Верещагину Наполеон виделся грузным, неуклюжим коротышкой, злым и надменным. И в этом угаре, охватившем французов, к художнику подкралась дерзкая мысль создать свою наполеоновскую серию картин, не прославляющую, а развенчивающую завоевателя, пришедшего к своему позорному и жалкому концу. На это уйдут годы упорного труда, но это в будущем, а пока... Художник рвался в Россию, на Русский Север.

Во время своих кратковременных поездок на Родину Верещагин писал с натуры этюды, но значительных, по-настоящему ярких работ на русскую тему, не считая «Казни через повешение», пока создать не удалось. Этот пробел художник мечтал восполнить.

И вот новая поездка, охватывающая часть 1887 — начало 1888 года. Известно, что Верещагин с женой посетили Ростов, Ярославль, Кострому, Нижний Новгород, Юрьевец, Макарьев на Унже и, вероятно, другие пункты. Точную последовательность этого маршрута установить трудно. Пресса сообщает на этот счет разноречивые данные. В некоторых городах, например в Ростове, художник побывал дважды. Поэтому мы не будем придерживаться строгой хронологической последовательности путешествия. Концом января 1888 года датируется одно из писем художника из Ростова, где он писал этюды в зимних условиях. Видимо, вскоре после этого супруги возвратились из путешествия. Судя по датам на его письмах, в марте того же года Верещагин был уже в Париже, а в апреле открылась его очередная парижская выставка.

Верхнее Поволжье издавна было относительно густо заселено. Здесь складывались важные политические и культурные центры Северо-Восточной Руси, впоследствии объединившиеся с Москвой в единое русское национальное государство. Здесь накапливались силы для борьбы с ордынскими завоевателями. Здесь воздвигались внушительные крепости-кремли, не раз выдерживавшие вражеские осады, прекрасные памятники светской и церковной архитектуры, составлялись летописные своды, формировались самобытные школы иконописи. Одним из важнейших центров летописания стал Ростов. Среди книжных сокровищ библиотеки

одного из монастырей Ярославля хранился список бесценного произведения древнерусской литературы — «Слова о полку Игореве», который в конце XVIII века приобрел собиратель русских древностей А. И. Мусин-Пушкин.



Зимний вечер. У ворот

В городах Верхнего Поволжья художник мог увидеть старинные стены кремлей и монастырей, боярские палаты, древние церкви и соборы с луковичными, шлемовидными, шатровыми главками, ажурное кружево архитектурного убранства деревянных сооружений — от богатых купеческих особняков до простых крестьянских изб. Искусство резьбы по дереву было развито в Северо-Восточной Руси с незапамятных времен. Оно широко применялось в деревянной архитектуре, в украшении церковных интерьеров, в прикладном искусстве. Иконостасы некоторых

старинных церквей были подлинными художественными шедеврами. Их украшали легкие колонны, обвитые виноградной лозой, затейливые карнизики и обрамления. Иногда можно было встретить рельефные и даже скульптурные изображения святых, поражающие реализмом и напоминающие жителей северных губерний России. Церковники усматривали в скульптуре греховные рецидивы язычества и всемерно пытались ее искоренить, но народное искусство оказывалось живучим.

Верещагин при всем своем равнодушии к религии с интересом знакомился с памятниками церковной архитектуры, с талантливыми произведениями старых мастеров живописи, внесших в условные рамки иконографических канонов свое земное истолкование образов, восхищался резными украшениями иконостасов. Художника удручала запущенность многих церковных памятников, изуродованных поздними переделками. Нередко случалось, что какой-нибудь церковный староста, обычно богатый волжский купец, и невежественный настоятель в погоне за престижным благолепием выбрасывали бесценные творения древних живописцев и заменяли их аляповатой, помпезной мазней современных богомазов, приказывали покрыть старинную дубовую резьбу сусальным золотом, а осиновый лемех с главок содрать и заменить позолоченной жестью. Подобное варварство невежд приводило Верещагина в ярость. Он пытался жаловаться на разрушителей епархиальным архиереям, убеждал их беречь памятники старины, неоднократно выступал в печати по этому поводу.



Закат над заснеженным полем

Художник интересовался предметами старого быта, старинными русскими национальными костюмами, которые еще можно было встретить в деревнях Верхнего Поволжья, изделиями народных мастеров-умельцев. Многогранная талантливость русского народа вызывала в нем восхищение. За время поездки Верещагин много работал. Он раскрывал свой походный мольберт то на улице древнего города, то в зале музея перед интересным экспонатом, то в полутемном храме, едва освещаемом слабым мерцанием свечей. Художника не останавливали ни зимний холод, ни весенняя слякоть.

Ростов, или Ростов Великий, один из старейших городов русских, впервые упомянутый в летописи под 862 годом, когда-то, еще до Батыева нашествия, претендовал на роль ведущего политического и культурного центра Северо-Восточной Руси. Однако свое первенство пришлось ему уступить сначала Владимиру, а потом Москве. Ростов остался как стольный город одного из второстепенных удельных княжеств, которое хирело, дробилось, пока не было присоединено к владениям московского князя. Главной достопримечательностью города был великолепный кремлевский ансамбль XVI–XVII веков с круглыми башнями, соборами, палатами. Кремль возвышался на берегу озера Неро. Рядом с громадой главного пятиглавого Успенского собора находилась звонница с набором знаменитых ростовских колоколов. Самый тяжелый из них, Сысой, весил две тысячи пудов. Здешние звонари славились своим искусством на всю страну. Перезвон колоколов напоминал то призывный боевой набат, то грустную мелодию, навеянную горькими думами.



Лес под снегом

Пейзажи старинного города сами напрашивались на полотно. Верещагин пишет городской зимний пейзаж «Улица в городе Ростове при закате зимой». Он бродит по закоулкам кремля, любясь соборами и теремами. Сооружения Ростовского кремля запечатлены на одном из этюдов.

В Ростове внимание художника привлек церковный музей, располагавший интересной коллекцией предметов старины, прикладного искусства, разнообразной утвари. Хранителем музея был Иван Александрович Шляков, археолог и писатель. Верещагин познакомился с ним и впоследствии неоднократно прибегал к различным его услугам. Художник обращался к Шлякову с просьбой достать для него на некоторое время армяк извозчичий или крестьянский желтого цвета. Армяк понадобился Верещагину для работы над серией картин о войне 1812 года. Шляков оказывал содействие художнику в поисках необходимых ему для работы предметов прикладного искусства, утвари, заказывал для него ярославским резчикам рамы с русскими узорами. В свою очередь Верещагин, выполняя просьбу своего приятеля, познакомился с его книгой «Путевые заметки о памятниках древнерусского зодчества» и дал на нее

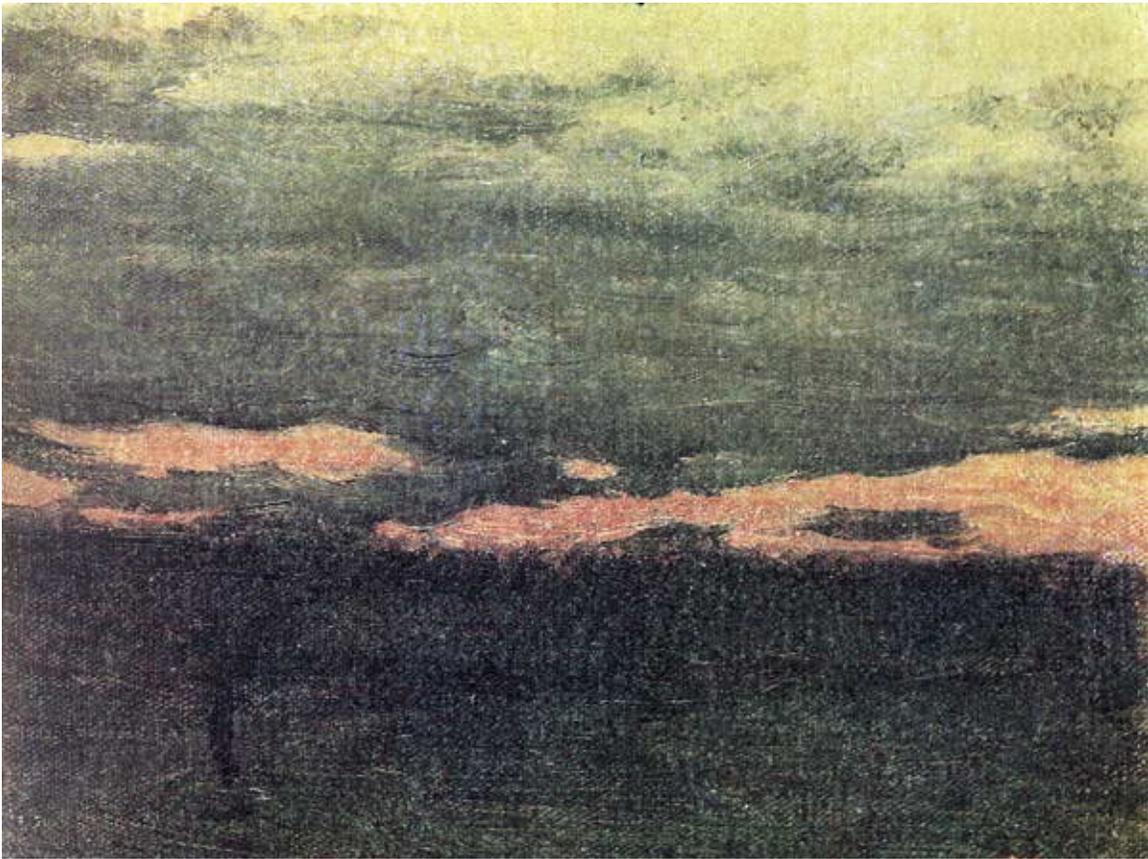
отзыв. Он свидетельствует о принципиальности и строгости рецензента. Высоко оценивая содержание книги, огромный и добросовестный труд, проделанный автором, Верещагин не одобрял витиеватого стиля, напыщенных и высокопарных фраз и оборотов, которые, по его мнению, портили интересную работу. Он советовал автору придерживаться простоты, не исключаяющей красок и колорита. В отзыве художник изложил собственное творческое кредо — ничего надуманного, вычурного, предельная простота. Этим принципам Верещагин как художник и как литератор всегда придерживался в своем творчестве.



Сумерки

В окрестностях Ростова, в деревне Ишме, художнику встретился скромный деревянный храм — совсем небольшое сооружение. Его четкие пропорции, легкость, лаконичная простота свидетельствовали о высоком профессионализме и таланте народных зодчих, умело вписавших постройку в окружающий ландшафт. С большим вкусом живописцы, резчики по дереву украсили интерьер храма. Старинный резной иконостас с золочеными царскими вратами отличался изумительной красотой.

Художник написал прекрасный этюд «Иконостас деревянной церкви Иоанна Богослова на Ишме, близ Ростова Ярославского». По мнению А. К. Лебедева, это один из прекраснейших этюдов Верещагина зрелой поры его творчества. Мы видим часть интерьера храма с уходящим вглубь нарядным иконостасом; перед ним небольшая группа молящихся. Лучи солнечного света проникают через оконца и падают золотыми бликами на иконостас, стены, пол, контрастируя с неосвещенными, едва различимыми во мраке частями интерьера.



Закат солнца



Иконостас церкви Иоанна Богослова близ Ростова. 1888 г.

После тихого уездного Ростова Ярославль мог показаться Верецагину шумным, многолюдным городом. Он раскинулся на высоком правом берегу Волги. Если смотреть на Ярославль с противоположного берега, то видишь какой-то сказочный град Китеж, над которым устремились ввысь десятки сверкающих на солнце и отражающихся в волжской воде церковных куполов и колоколен. На древний город, возникший в начале XI века и бывший когда-то стольным градом удельного княжества, наступает новая, капиталистическая Россия. По окраинам взметнулись в небо трубы фабрик. Гудки пароходов и паровозов перекликаются с фабричными. У пристаней вытянулись рядами торговые склады и пакгаузы. Перед особняками

богатых купцов и судовладельцев поникли скособочившиеся помещичьи хоромы с облупленными колоннадками. На Волге утвердилось несколько крупных пароходных компаний, прибравших к своим рукам все пассажирские и грузовые перевозки. Компании носили броские и загадочные названия — «Самолет», «Кавказ и Меркурий»... Их белые двухъярусные гиганты шлепали огромными колесами по воде до самого Каспия.

Кострома выглядела потише, попровинциальнее, хотя тоже была губернским центром. По планировке город напоминал Москву в миниатюре. От центральной площади лучами расходились улицы, пересеченные кольцевыми. В центре города теснились белокаменные торговые ряды с арками, соборы, присутственные места, а дальше — деревянные домики в один-два этажа с затейливыми резными карнизами и наличниками. При впадении в Волгу речки Костромки стоял Ипатьевский монастырь, опоясанный каменной стеной, с нарядным Троицким собором и палатами — главная историческая достопримечательность города. В начале 1613 года в стенах монастыря проживал с матерью Михаил Федорович Романов, будущий царь новой династии. Сюда в марте 1613 года явилось посольство Земского собора, чтобы объявить молодому боярину об избрании его на царский престол. Поэтому династия Романовых считала Ипатьевский монастырь своей фамильной святыней. Сам царь и другие члены царской семьи время от времени наведывались сюда на богомолье, щедро одаривая монахов.

Примечательно, что, побывав в Костроме, Верещагин не проявил большого интереса к Ипатьевскому монастырю, хотя архитектурные достоинства его сооружений могли бы привлечь художника. Видимо, сказалась общая неприязнь Верещагина к самодержавной монархии и ее атрибутам. С большим интересом художник отнесся к женскому Богоявленскому монастырю, расположенному в черте города, к его боевой истории. В начале XVII века монастырь, в то время мужской, играл роль крепости. В 1608 году в Кострому ворвался отряд польских интервентов под предводительством Лисовского. Монахи и окрестные крестьяне решили обороняться за монастырскими стенами. Интервенты, располагая превосходящими силами, все же сломили сопротивление защитников и перебили их всех до единого. Монастырю покровительствовал знатный боярский род Салтыковых, состоявших в родстве с царской династией. В XVIII–XIX веках этот род дал России ряд видных государственных и военных деятелей. Многие из Салтыковых были похоронены в одной из монастырских церквей, служившей усыпальницей. Известно, что в стенах

Богоявленского монастыря Верещагин написал этюд, запечатлев усыпальницу бояр Салтыковых. Работа эта была вызвана интересом к погребенным здесь людям, оставившим след в российской истории.

В Нижний Новгород Верещагины приехали к началу навигации. Когда-то нижегородские князья пытались оспаривать у князей московских политическую гегемонию в Северо-Восточной Руси, но вынуждены были уступить Москве. Нижний играл роль форпоста, не раз принимавшего на себя удары ордынских полчищ и отрядов казанских ханов. О бурной истории города напоминал величественный кремль, возвышавшийся над тем местом, где Ока впадает в Волгу. В конце прошлого века Нижний Новгород стал одним из крупнейших городов России, главным деловым центром на Верхней Волге. Здесь регулярно проводились всероссийские ярмарки.



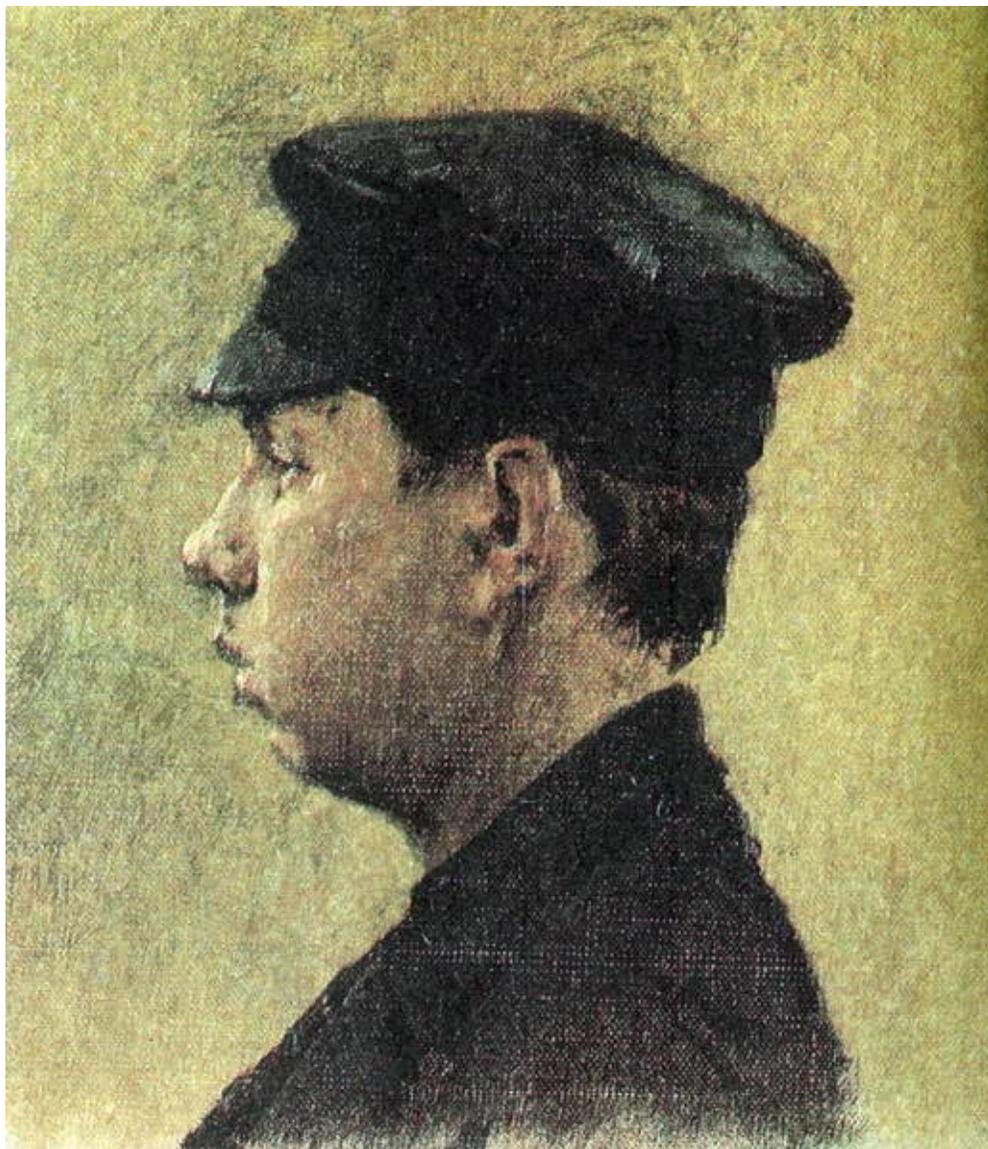
Река зимой

В шумном, многолюдном Нижнем Новгороде Верещагины пробыли недолго. Художник намеревался забраться в глухую лесную глубинку, поднявшись вверх по одному из волжских притоков. Его выбор остановился на уездном городке Макарьеве на Унже — левом притоке Волги.

Из Нижнего Новгорода Верещагины добрались на большом пароходе компании «Самолет» до пристани в Юрьевце. Этот старинный городок стоял на правом берегу Волги, напротив устья Унжи. Там пересели на

пароходик поменьше, принадлежавший той же компании, который совершал рейсы до Макарьева. О плавании по Унже Верещагин рассказывал в своем очерке, который вскоре опубликовали «Новости и биржевая газета».

Маленький пароходик был переполнен пассажирами третьего класса. Люди спали вповалку на палубе. Это были отходники, отправлявшиеся на заработки — на лесозаготовки, прокладку железной дороги, строительство барж — и теперь возвращавшиеся домой. Присмотревшись к этим труженикам, художник заметил, что здешние крестьяне порядочнее и честнее, чем московские или ярославские. В глубинке народ еще не успел усвоить те нравы, которые нес с собой наступавший капитализм. И все же Верещагин с сожалением писал, что и здесь без водки не делалось ни одного дела. Спаиванию народа во многом способствовали сами хозяева-наниматели. Договаривался работодатель с работниками о цене примерно так: «Тридцать рублей и полведра».



Парень в черном картузе

Между судовладельцами шла жестокая конкурентная борьба, поэтому каждый из них старался максимально снизить цены за проезд на пароходе, чтобы пассажиры устремлялись к нему, а не к конкуренту. Но вот парходные общества сговорились между собой придерживаться одного тарифа и даже установили штраф за нарушение этого соглашения. И цены за проезд, которые до поры до времени были сравнительно невысоки, подскочили вверх. Естественно, больше всего пострадали от этого малоимущие пассажиры.

Унжа, как замечает художник, не глубока. Пароходы «Самолета» ходят по ней только в весеннее половодье, до половины июня. Когда вода спадает,

плавают уже совсем мелкие парходишки одного местного дельца. Река петляет и извивается, отчего парходик идет медленно. Прошлепает он эдак верст восемь по реке, а кажется, вернулись к прежнему месту. Кроме пассажиров парходик доставляет в Макарьев на ярмарку различные товары. Обратным рейсом возьмет груз знаменитой деревянной посуды, которая пользуется спросом не только в России, но и за границей.

Верещагин интересовался бытом и хозяйством местных жителей. Они, как пишет художник, занимаются хлебопашеством, пчеловодством и разными подсобными промыслами: строят речные баржи, плетут рогожи, дерут лыко, гонят деготь, смолу. Среди них немало плотников, печников, пильщиков, каменщиков, штукатуров, маляров, столяров, серебряников.

Приближалось время открытия Макарьевской лесной ярмарки. Чем ближе к Макарьеву, тем больше попадалось бревен, связанных в плоты, пригнанных на продажу с верховьев реки. На подступах к городу плоты тянулись у берегов сплошными рядами. Отсюда оптовые перекупщики сплавливали лес до Нижнего.

«Городишко Макарьев очень неважный и ничем не обращает на себя внимание проезжего, кроме своего положения на довольно высоком правом берегу Унжи, — написал Верещагин о своих впечатлениях, — но самое лучшее, самое высокое место занято монастырем...»

Оставив вещи на пароходе, Верещагины на извозчике направились в Макарьев-Унженский Троицкий монастырь — главную достопримечательность городка. Убранство монастырских церквей произвело на художника удручающее впечатление. «Все, что можно было переделать и перепортить, благоустроено в лучшем виде, как цветисто выражаются о рассусаленных церквах», — замечает он. На месте древних иконостасов красовались грубо раззолоченные завитки и мишура позднего времени. В качестве одной из монастырских достопримечательностей гостям показали экипаж, которым будто бы пользовался царь Михаил Федорович Романов при посещении здешних мест. По мнению художника, экипаж был более позднего времени.



Старуха нищенка. Около 1891 г.

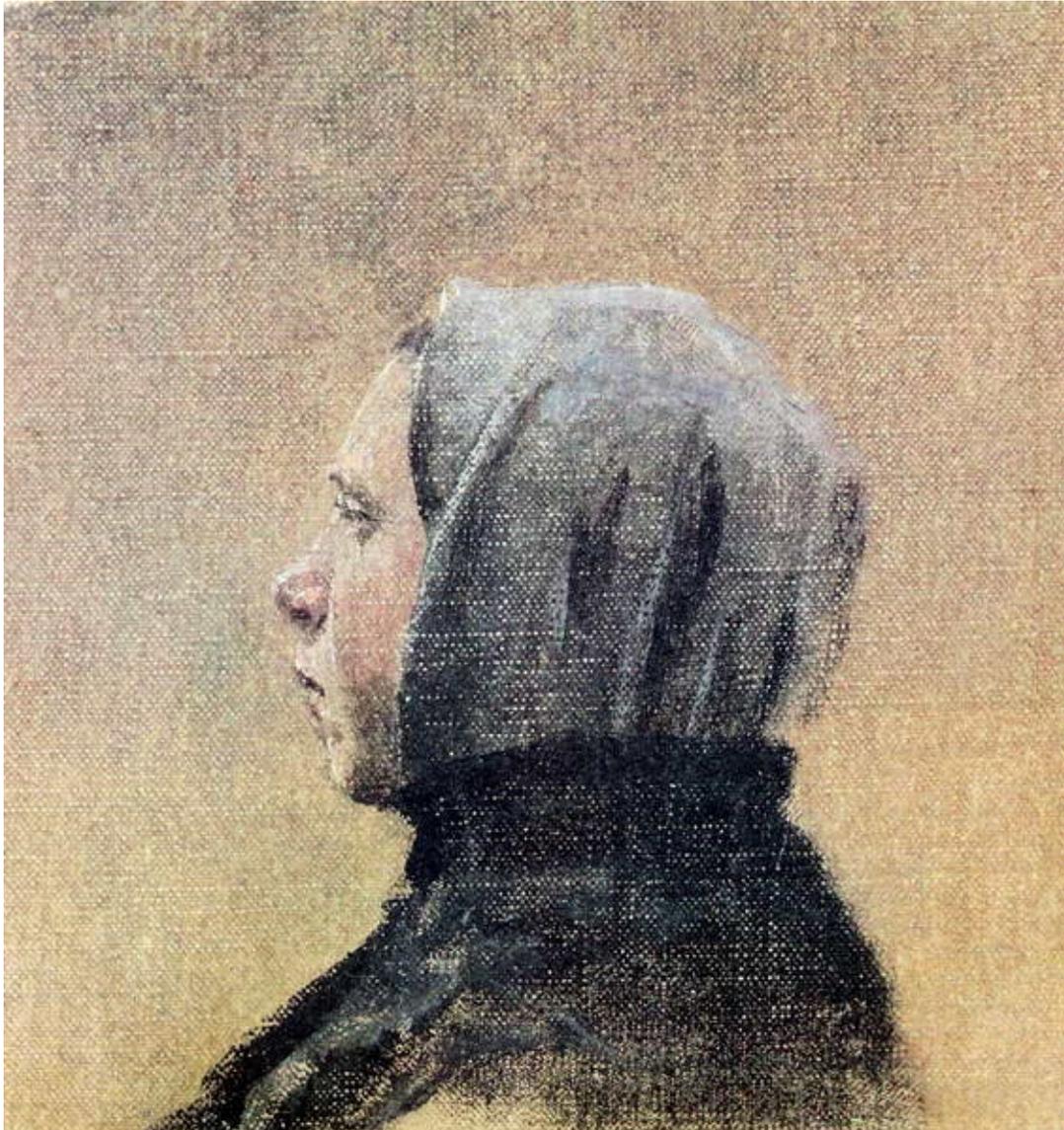
Заглянув в помещение на колокольне, Верещагин обнаружил там в куче всякого выброшенного лома и рухляди несколько старинных образов, остатки прежнего иконостаса — рамки с красивым и простым узором, составлявшие обрамление икон, и другие предметы старины, представлявшие художественную ценность. «Надобно еще раз подивиться безвкусию людей, без нужды разрушавших то, что с верою, любовью и смыслом создано было в наших церквах 250–300 лет назад, и заменивших это должную безвкусно раззолоченною работою французско-римско-византийско-доморощенного стиля рыночной выделки», — с гневом и болью писал художник.



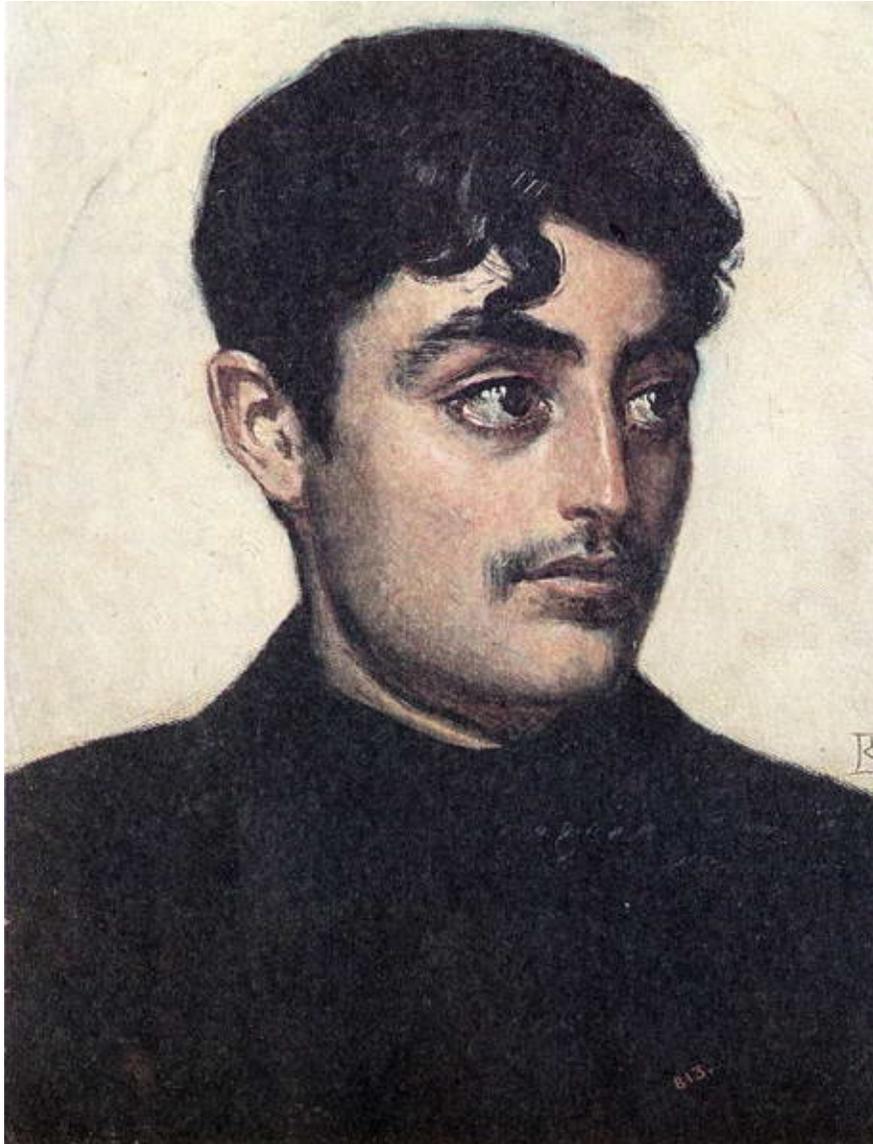
Старик дворник. Конец 80-х годов XIX в.

Спустившись вниз по Унже снова на том же парходике, Верещагины остановились в ожидании волжского парохода в Юрьевце, где имели возможность осмотреть некоторые старинные архитектурные памятники. Особенно понравилась художнику церковь Благовещения, построенная при царе Алексее Михайловиче и украшенная по фасадам изразцами. Однако ее более позднее внутреннее убранство никак не гармонировало с внешним изяществом сооружения. Верещагин попросил молодого священника показать ему остатки старого иконостаса, если что-либо сохранилось. Священник повел художника на колокольню. Там в пыли и грязи валялись

половинки от царских врат и еще какие-то обломки. «Часть уже сожжена, — пояснил сторож и на вопрос Верещагина: „Зачем же?“ — ответил: — За ветхостью и недостатком места». Далее выяснилось, что и в соседней церкви Богоявления сожгли старое деревянное убранство.



Женщина в сером платке



Молодой человек

Верещагин упросил священника не жечь то, что осталось, и обратился с письмом к костромскому архиерею Александру с настоятельной просьбой отослать уцелевшие остатки старого убранства в ростовский музей. Не известно, возымела ли какое-либо действие эта просьба. Немало видел художник чудесных образцов резьбы по дереву, валявшихся в сырых чуланах, на колокольнях, в кучах всякого мусора. Старинные иконостасы предпочитали не реставрировать бережно, а заменять безвкусными, аляповатыми поделками. Старинные высокохудожественные фрески ремесленники портили своими подновлениями. «Сколько в одной Ярославской губернии переломано церковью „без пути и без толку“ — как

признано самим духовным начальством — и понастроено страшной безвкусицы — и пересказать трудно!» — восклицал художник.

Верещагин скорбел по уничтожаемым церковным древностям не как предметам религиозного культа. Они были для него утраченными художественными ценностями, образцами труда и искусства прошлых поколений, национальными сокровищами.



Изразцовая печь

Не только памятники старины и виды древних городов запечатлел на своих полотнах Верещагин. Его привлекали образы простых тружеников, «незамечательных людей», как называл их художник, с их сложными и

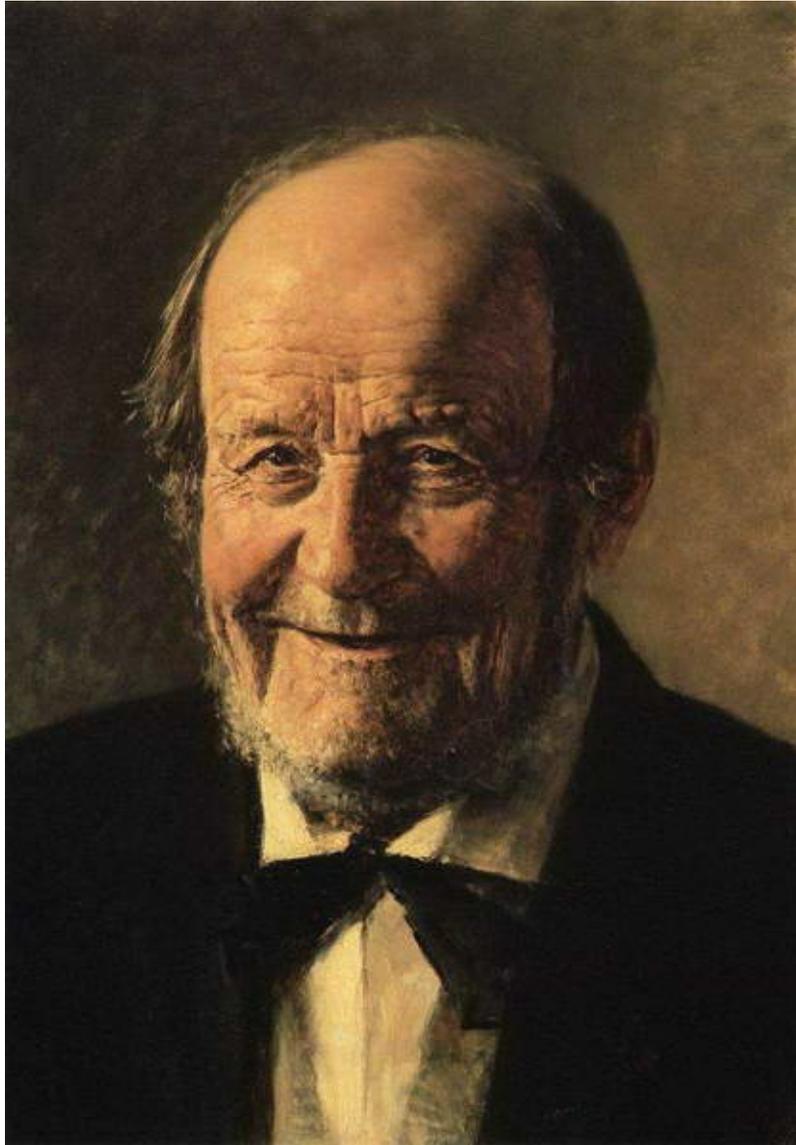
нелегкими судьбами. Во время поездки по Верхневолжскому краю Верещагин писал портреты-этюды, послужившие началом большой серии портретов. Над ней Верещагин работал в течение ряда лет, до начала девяностых годов, создав образы старого дворецкого, старухи нищенки, старушки вологжанки, котельщика из Владимира, кузнеца из Смоленска, странника, молодой портнихи из Вологды, девушки-прислуги и др. Уже один этот перечень дает представление о том, что героями верещагинской портретной серии были люди, стоявшие на низшей ступени социальной лестницы. Как подметил А. К. Лебедев, интерес художника к простым, рядовым людям из народа, к их трудной жизненной доле лишний раз ярко характеризует демократизм эстетических принципов Верещагина. Примечательно, что среди созданных им образов мы видим и представителей пролетариата. Интерес художника к людям труда роднит его с такими передовыми, демократическими художниками — его современниками, как В. Г. Перов, И. Е. Репин, К. А. Савицкий, Н. А. Ярошенко, Н. А. Касаткин.

В 1895 году Верещагин выпустил книгу «Иллюстрированные автобиографии нескольких незамечательных русских людей» с некоторыми из портретов вышеуказанной серии. К иллюстрациям приводились небольшие автобиографические новеллы — рассказы запечатленных в книге людей о себе, о своей нелегкой, а иногда и трагической жизни.

Верещагин никогда, даже в пору тяжелого безденежья, не писал портретов по заказу. В его художественном наследии нет портретов царствующих особ, сановников, военачальников и вообще власть имущих. К образам же простых тружеников художник нередко обращался во время своих зарубежных путешествий и поездок по России. Он стремился передать нравственную и душевную красоту людей труда, их доброту и простоту, чувство собственного достоинства, природную одаренность, внутреннюю силу.

Где-то под Ярославлем Верещагину встретился колоритный старец, служивший когда-то дворецким в барском доме, изведавший на себе крепостное право и много повидавший на своем веку. Внешность старца да, вероятно, и его рассказы о своем житье-бытье глубоко заинтересовали художника. Результатом этой встречи стал прекрасный портрет-эюд «Отставной дворецкий» (1888). Перед зрителем предстает облысевший человек с редкой бороденкой и бакенбардами, беззубым ртом и глубокими морщинами, изрезавшими лицо. Старик не опустил, он по-прежнему опрятен и аккуратен в одежде. На нем темная тужурка с манишкой и бантом-галстуком. Как видно, долгую и нелегкую жизнь прожил старый

дворецкий, немало перенес обид и унижений от своих господ, но нравственная сила позволила ему сохранить жизнерадостность, лукавство, чувство собственного достоинства. В нем нет и намека на раболепное подобострашие. Это свободный человек, ощущающий радость жизни.



Отставной дворецкий. 1888 г.



Московский Кремль зимой

Возвратившись в Париж, Верещагин занялся подготовкой своей очередной выставки. Она проходила в апреле — мае 1888 года. На ней были представлены семьдесят четыре произведения — некоторые из прежних его работ индийской и палестинской серий, «Трилогия казней», а также новые этюды, написанные во время поездки на Верхнюю Волгу.

Парижская публика уже хорошо знала Верещагина и встретила его новую выставку с огромным интересом. Наплыв посетителей был огромен. В печати появились сотни восторженных отзывов. Критики, высоко оценивая могучий талант русского художника, сравнивали его по значимости в живописи с Л. Н. Толстым и Ф. М. Достоевским в литературе. Творчество Верещагина было созвучно творчеству художников Франции

прогрессивного, реалистического направления и поэтому воспринималось французской публикой с доброжелательным интересом. Один из виднейших критиков Франции, Даржанти, писал: «Верещагин — живописец не обворожительный, но отлично владеющий своим мастерством, — художник, умеющий сочинить и исполнить картину».

Не обошлось и на этот раз без злобных нападок со стороны критиков реакционной прессы и поборников салонно-академического направления в живописи. Верещагина обвиняли в грубом натурализме, нарочитом увлечении тенденциозными идеями и пренебрежении к эстетике. Пришлись не по вкусу глубокая идейная направленность верещагинских произведений, их демократизм и гуманизм. Сами академисты проповедовали эстетическую утонченность, ложную красоту — пусть эффектные и аполитичные зрелища уводят публику от острых, животрепещущих проблем современной жизни.

Выступлениям французских реакционных критиков вторили свои, отечественные. Как всегда, пальму первенства среди них держало суворинское «Новое время». Критик И. Яковлев утверждал на страницах этой газеты, что в Верещагине живут два человека — художник, не лишенный таланта, и человек шестидесятих годов, отдающий дань тенденции, которая из кисти делает ружье и палит холостыми зарядами. Особенное неодобрение этого критика вызвала «Трилогия казней», которую он поносил на все лады. Эти нападки отражали раздражение реакционных кругов России, узревших в трилогии боевые, обличительные памфлеты против тирании и деспотизма.

В. В. Стасов, несмотря на временную размолвку с Верещагиным, внимательно следил за отзывами о парижской выставке. Вновь он ответил на выпады реакционной критики яркой и глубокой статьей в защиту передового русского художника. «Замечательный критик-демократ продолжал стоять на страже реалистического русского искусства, ставя принципиальные вопросы русской художественной культуры выше своих личных обид, — справедливо писал А. К. Лебедев. — Он тщательно следил за мировой прессой и тотчас вступал в бой со всеми, кто пытался принизить русское реалистическое искусство или направить его по ложному пути».

Глава X

За океан

Летом 1888 года Верещагин переправил все свои картины, демонстрировавшиеся в Париже, за океан, в Соединенные Штаты Америки. Предполагалось открыть новую верещагинскую выставку в Нью-Йорке, а потом и в других городах страны. В этой связи художник выехал на некоторое время в США.

О подробностях этой поездки Верещагина и о его американских впечатлениях мы узнаем из его очерков, опубликованных в седьмом номере журнала «Искусство и художественная промышленность» за 1899 год, а также из его книги «Листки из записной книжки», выпущенной отдельным изданием годом раньше.

Пароход «Этрурия» вышел из Ливерпульского порта и взял курс на Нью-Йорк. В числе спутников художника оказался молодой человек плотного телосложения и вульгарного вида, явившийся на судно в сопровождении целой компании друзей — все с цветами в петлицах и явно навеселе. Это был Джек Кильрейн, известный американский боксер, приезжавший в Англию помериться силами с лучшими английскими соперниками. Состязание проходило без видимого перевеса той или иной стороны и окончилось вничью. Однако американцы провозгласили своего кумира Джека победителем, всемирным кулачным бойцом.

При приближении «Этрурии» к американскому берегу навстречу ей вышел рекламный пароход, нанятый одной из местных газет, которая покровительствовала Кильрейну. Пароход был набит поклонниками и почитателями Джека, шумевшими и кричавшими, по ироническому замечанию художника, не только на весь нью-йоркский рейд, но и на всю Америку. С музыкой, ракетами и непрерывными выкриками пароход вплотную подошел к «Этрурии», и разбушевавшиеся поклонники знаменитого боксера потребовали немедленно выдать им Джека. Англичанин-капитан объявил, что уже ночь и до визита санитарных и таможенных чиновников, то есть до утра, Кильрейну нельзя сойти на берег. С рекламного парохода ответили на это объяснение диким ревом недовольствия, насмешек и брани. Рев делался просто невыносимым, грохотала музыка, неслись выкрики: «Мы вам покажем Америку!»; ракеты взрывались прямо над головами пассажиров «Этрурии». Кто-то из

наиболее экспансивных поклонников Джека свалился за борт. Все-таки янки добились своего. Капитан, чтобы уgomонить разбушевавшуюся публику на рекламном пароходе, отпустил боксера.

С такой вот сценки, выразительно описанной художником в одном из его очерков и показывающей американские нравы, началось его знакомство с заокеанской страной. Утром Верещагин увидел внушительный силуэт Нью-Йорка, гигантскую статую Свободы с факелом в поднятой над головой руке, как бы приветствовавшую все суда, входящие в гавань. У пирсов теснились многочисленные океанские суда под разными флагами. У трапов суетились грузчики, среди которых было много темнокожих. А за портом вырисовывались смутные очертания небоскребов, неестественно огромных, упирившихся в небо.

«Этрурия» причалила у грязной пристани. На художника накиннулись дотошные газетные репортеры, извещенные о его прибытии. Посыпались вопросы. Наиболее прыткие из репортеров даже проникли на пароход, чтобы осмотреть верещагинскую каюту, расспрашивали прислугу, что за человек этот рослый бородач.

Верещагина встречал член Американской ассоциации художников Робертсон, взявший на себя миссию устройства его выставок в Соединенных Штатах. Они уже собрались было выехать в город, когда репортер одной влиятельной нью-йоркской газеты подвел к художнику старшего офицера «Этрурии». Офицер бывал на выставках Верещагина, восхищался его талантом и, узнав от репортера о прибытии знаменитого русского гостя, возмел большое желание с ним познакомиться.

— Вы действительно прибыли на «Этрурии»? — спросил он художника.

— Да.

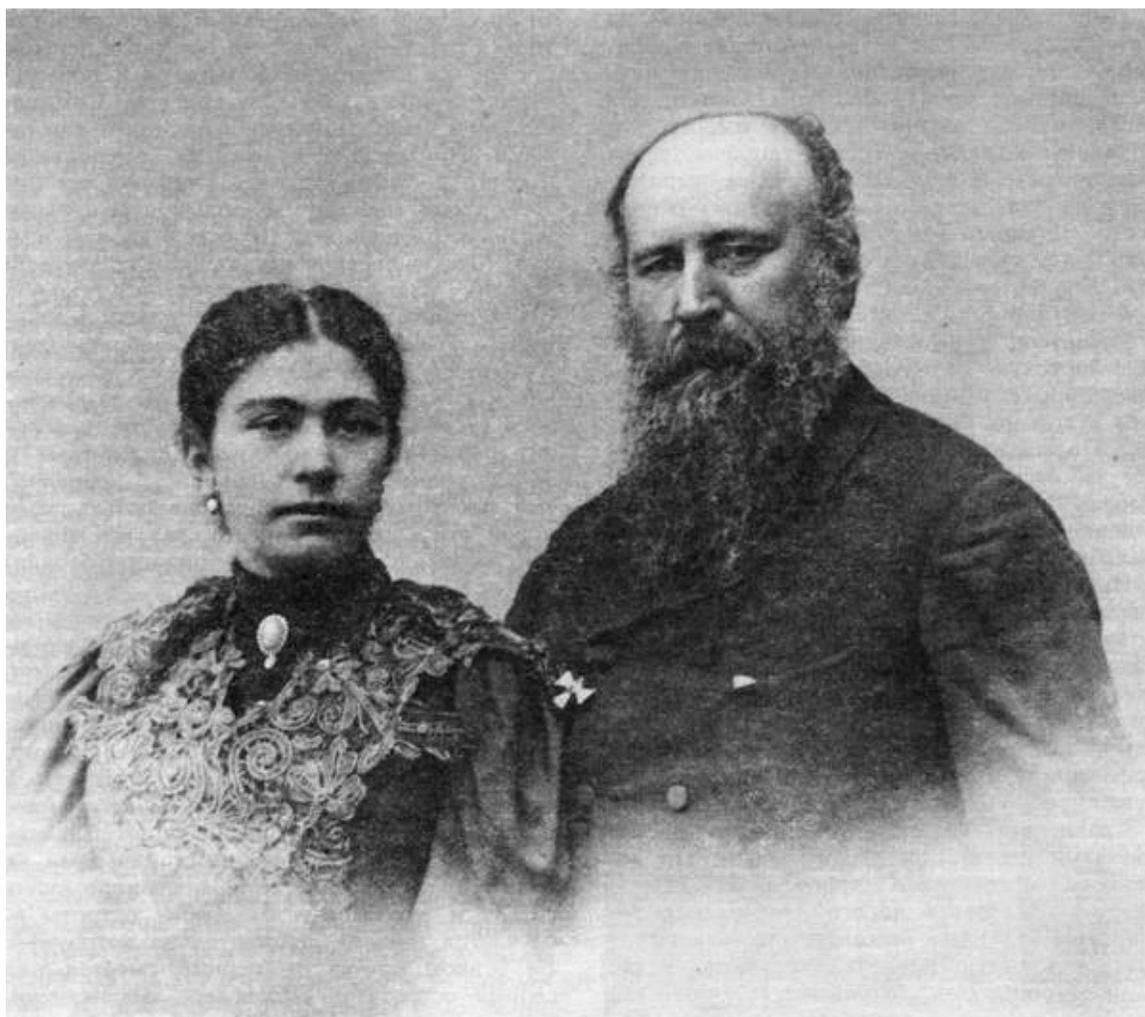
— Никогда не прощу себе того, что не знал об этом. Послушайте, я вас прошу, вернитесь на судно!

— Извините, — ответил Василий Васильевич, — никак не могу, мы сейчас едем в город...

— Вы должны вернуться и хоть на минуту зайти в мою каюту, должны!

Нечего было делать, они поднялись на «Этрурию» и вошли в каюту старшего офицера, приказавшего подать шампанского. «Вот портрет моей жены, моих детей, они теперь видели вас, и я скажу им, что вы на меня смотрели, — за ваше здоровье, ура!!» «Признаюсь, я был тронут таким выражением добродушия и в свою очередь пожелал всего хорошего ему и его семье» — так описывает художник этот небольшой дорожный эпизод,

свидетельствующий о его широкой популярности.



В. В. Верещагин с женой Лидией Васильевной. Фотография

Робертсон отвез Верещагина в лучшую нью-йоркскую гостиницу «Хофман-хауз» и предложил ему занять дорогой номер, в котором художник мог бы принимать представителей прессы. Проворный антрепренер заранее заботился о рекламе. Однако Верещагин выбрал номер подешевле и поскромнее — в личной жизни он привык довольствоваться малым, да и лишних денег не было.

Нью-Йорк, первый из увиденных им американских городов, произвел на Верещагина огромное впечатление и своими гигантскими размерами, и характерным обликом, и ритмом жизни. И хотя в конце прошлого века он еще не был так густо застроен небоскребами, как теперь, и каменные громады не достигали современной высоты, город, раскинувшийся по

берегам реки Гудзон, казался в сравнении со всеми виденными доселе городами фантастически огромным. По эстакадам с грохотом проносились поезда наземной железной дороги. По прямым нешироким улицам нескончаемой вереницей двигались конки, омнибусы, экипажи. У парадных подъездов, охраняемых дородными швейцарами, сверкали начищенные до зеркального блеска медные вывески банков, акционерных обществ, страховых компаний, адвокатских фирм. Нью-Йорк был главным деловым центром Соединенных Штатов. Отсюда нью-йоркские толстосумы диктовали свою волю президенту и правительству, обосновавшимся в тихом провинциальном Вашингтоне.

Присматриваясь к американцам, их образу жизни, характеру среднего американца, Верещагин проявлял осторожность в своих суждениях и старался избегать скоропалительных оценок. Он решился выступить в печати со своими американскими впечатлениями только спустя более десяти лет после первого посещения Соединенных Штатов и побывав в этой стране в 1891 году еще раз. Его впечатления были двойственными, противоречивыми. По мнению художника, американцы многого достигли, так что Старый Свет может здесь многому и позавидовать, хотя жизнь в Соединенных Штатах и «не без темных точек». Верещагина восхищали высокий уровень развития американской техники, грандиозный размах строительства, деловитость людей, талантливость изобретателей. Художник видел, как внедряется в американскую жизнь электричество, страна покрылась густой сетью железных дорог, в городах поднимались небоскребы с лифтами и эскалаторами. Сами американцы нравились ему простотой и непринужденностью, хотя порой эти качества у некоторых его знакомых переходили в бесцеремонность, беспардонность.

Верещагин побывал в мастерской великого изобретателя Томаса Эдисона и познакомился с этим замечательным человеком. В этой «типичной американской личности» сочетались природный талант ученого-практика с хваткой расчетливого дельца. В своих заметках художник оставил интересный словесный портрет Эдисона: «Среднего роста, с лицом, несколько напоминающим Наполеона I, он держится большими пальцами за края жилета под мышками, постоянно курит сигару и сплевывает. Он любит остроты и, случается, бывает действительно остроумен. Во всяком случае он первый смеется над своими остротами, смеется по-американски, т. е. громко хохочет и в минуту особенного увлечения бьет себя по коленям... Знаменитый электрист немного глух, но, видимо, пользуется хорошим здоровьем. Цвет лица свежий, но волосы уже седые. Блеск его глаз просто поразителен: они светлы, влажны, живы — в

этих глазах весь человек».

Мастерская Эдисона, расположенная в нескольких часах езды от Нью-Йорка, оказалась целым городком, где рождались различные изобретения. Ее хозяин приветливо встретил русского гостя, прибывшего в сопровождении знакомых американцев, и продемонстрировал говорящую куклу, прибор для измерения расстояния и свой знаменитый звукозаписывающий аппарат-фонограф, воспроизводивший отдельные звуки, человеческую речь, пение и музыку. Эдисон надеялся после усовершенствования аппарата запустить его в массовое производство. Пока же этому препятствовали шумовые помехи. Изобретатель объяснял их несовершенством материала — воска, из которого делался валик для записывания звука, и рассчитывал подобрать для этого более подходящий материал. Свои объяснения хозяин сопровождал шутками. Он дружил с писателем-юмористом Марком Твенем. Видимо, эти два замечательных американца были близки по духу и характеру.

Рассуждения Эдисона об искусстве Верещагин назвал убийственными. Изобретатель восхищался, например, слащавыми банальными полотнами одного малоизвестного французского художника, ставя их выше работ Рафаэля, Рембрандта и других старых мастеров. Верещагин ответил на это высказывание язвительной шуткой. Он встал на одно колено и произнес: «Глубоко преклоняюсь перед суждением, подобного которому, вероятно, никогда в жизни не услышу более». Американец, как показалось художнику, немного обиделся.

Среди американских технических достижений Верещагин отметил хорошо налаженную пожарную службу, оснащенную различными новейшими приспособлениями и механизмами, с хорошо натренированным персоналом.

Присмотревшись к американскому обществу, художник увидел и его пороки — лицемерие и фальшь буржуазной демократии, жажду стяжательства и обогащения, ханжество в отношении к религии. Верещагин побывал в столице Соединенных Штатов — Вашингтоне и познакомился там с престарелым генералом Уильямом Шерманом, который был во время гражданской войны в 1861–1865 годах одним из главных военачальников северян. Генерал показал русскому художнику залы заседаний палаты представителей и сената. Но Верещагин видел, что при внешнем демократизме американского общества вся его политическая жизнь была подчинена интересам крупного капитала.



Статуя Свободы в Нью-Йорке. Фотография

Бедный в Соединенных Штатах только терпится, замечает Верещагин, и непрерывная погоня за наживой создала тип какого-то безжалостного человека. «Если при этом взять во внимание, что ни в какой другой стране не ценится так богатство и не презирается так бедность, неумение сколотить капитал, то выйдет, что при всем политическом равенстве социальная рознь между классами не меньше, чем в Европе», — писал художник. Он подметил американский обычай определять цену человека величиной его капитала. Если о ком-то говорят: «Он стоит пятьсот тысяч долларов», это означает, что данный человек располагает состоянием, оцениваемым в такую сумму. По словам художника, беззастенчивость

американских богачей, поощряемая учреждениями страны, не знает предела. Имеющий двести миллионов долларов желает любым способом, подчас и не совсем законным, добыть новые двести. Во имя прибыли, сколачивания крупного состояния американский делец, забывая об элементарных нормах морали, готов обмануть и разорить ближнего, компаньона, ограбить государство, пойти на нарушение закона. И чем состоятельнее такой беспринципный делец-жулик, тем легче он выходит сухим из воды. Правосудие оказывается на его стороне. Художнику рассказывали об одном дельце из Чикаго, нажившем огромное состояние на спекуляции хлебом и разорившем многих людей. В гостинице Верещагин встречал пожилого седого господина, присужденного за убийство человека к десятилетнему тюремному заключению, но сумевшего через два года вырваться из тюрьмы. Благодаря каким именно лазейкам в законе удалось этого добиться — не известно. Занимаясь организацией своих выставок в городах Соединенных Штатов, художник соприкоснулся с деловым миром Америки и познал его неписанные волчьи законы.

В Соединенных Штатах, как замечает Верещагин, расплодилось невероятно большое количество религиозных сект. Прекрасные здания культовых сооружений отличаются показным благолепием, за проповедническими кафедрами стоят элегантные велеречивые джентльмены. Но религия здесь — это религия богатых, религия презрения ко всякому не успевшему любым способом зашибить деньги, сколотить состояние. Нет другой такой страны, исключая, может быть, Англию, где Христово учение о презренности стяжательства так умышленно замалчивается, игнорируется.

Верещагин решительно осуждал религиозное ханжество американского общества: «Богатые американские кумушки по примеру инквизиторски любопытных английских должны непременно знать, искренни ли вы в вашей вере, ходите ли вы в церковь, а также и то, с кем, как вы живете, кто была та леди, с которой вы гуляли под руку, и остракизм этих кумушек не шуточен!» Художник, приводя примеры подобных ханжеских нравов, рассказал о том, что пришлось пережить одному талантливому иностранцу, имевшему неосторожность наведаться в некоторые почтенные дома с женой, матерью его детей, брак с которой, очевидно, не был оформлен по всем правилам буржуазного законодательства. Только поспешным бегством на первом попавшемся из отходивших в Европу судов он избавил себя от серьезных неприятностей. Посланник одной из великих европейских держав, очевидно плохо знакомый с американскими нравами, сам попросил назначения на работу в

Вашингтон. Перед этим он женился на своей возлюбленной, от которой уже имел ребенка, и рассчитывал в Соединенных Штатах встретить меньше предрассудков и больше терпимости. Но он ошибся в своих расчетах и был вынужден возвратиться в Европу. В Вашингтоне ему не отдали обычных визитов вежливости. Укравший миллионы денег, исправно посещавший церковь и жертвовавший малую толику от награбленного на благотворительные цели, слыл добропорядочным и благочестивым гражданином. Его гостиная могла быть закрыта для честнейшего человека, если общество признавало в нем нарушителя буржуазной морали.

Художник высмеял и тщеславие, свойственное так называемому высшему обществу Соединенных Штатов. В стране не признавались аристократические титулы. Но хозяйка гостиной, которую посещали маркизы и князья, даже сомнительной подлинности, гордилась такими знакомствами не меньше, чем русский провинциальный купец, стремившийся заполучить на свадьбу дочери «настоящего» генерала. Когда одну богатую американку, владелицу роскошного нью-йоркского салона, предупредили, что посещавшая ее герцогиня вряд ли имеет право на этот громкий титул, она попросила «не говорить никому о своих подозрениях, чтобы не отнимать лучшего украшения ее гостиной». Верхушке американского общества Верещагин противопоставлял простых людей труда. «Рабочий-американец проще и менее лицемерен, — писал художник, — ему можно позавидовать в смелости, с которой, откинувши старые европейско-китайские церемонии, он сумел устроить свою здоровую трудовую жизнь в новой стране».

Верещагин был свидетелем расового неравенства в Соединенных Штатах. Победа северян над рабовладельческим Югом в гражданской войне первой половины шестидесятых годов не ликвидировала расовой проблемы.

Состоятельные американцы предпочитали держать в доме цветных слуг, негров или мулатов. Белая прислуга была более требовательна, претендовала на более высокую оплату и старалась при первой возможности найти себе другую работу. Верещагин писал о расовой нетерпимости к цветным белых американцев, не считавших возможным держаться с ними на равных. «Можно дать хорошую (сумму. — Л. Д.) на водку черному, но посадить его рядом с собой, судиться у него, слушать его проповедь — никогда! Эта нетерпимость, вернее, презрение... бесспорно, есть. Признать в черном джентльмена — выше сил настоящего янки».

Об американских неграх, с которыми ему приходилось иметь дело,

Верещагин писал с теплотой и уважением. Это были чистильщики сапог, слуги, кондуктора на железной дороге. Они добросовестно делали свое незаметное дело, проявляли услужливость, были приветливы и сохраняли при этом достоинство.

Стремление к наживе порождает в американских деловых кругах бесцеремонность. Американец может легко отпереться от взятого на себя обязательства и сделать вид, что забыл о нем. Большая часть поступков, называемых у нас плутовством, как пишет Верещагин, в Соединенных Штатах называется словом «бизнес». «Смотри себе под ноги, не спотыкайся, а коли такая беда случится, то тем хуже! — Не пожалеют, как у нас, затопчут. Постоянная, ежечасная погоня за наживой во что бы то ни стало сделала то, что этот умный народ наловчился во всяких способах вытягивать деньги у соседа; самый ловкий мастер по этой части у нас окажется младенцем в Нью-Йорке».

Познакомившись с американским судопроизводством, Верещагин нарисовал сатирическую картину правосудия в Соединенных Штатах. Суд, по его мнению, был местом, в котором одна сторона хотела схватить человека, а другая не давала — кто кого! Здесь господствовала самая крайняя бесцеремонность. Обвиняемый держался нагло, самоуверенно, если полагался на защиту. Адвокаты, развязно развалиясь на стуле, сбивали обвинение с толку с помощью разных казуистических уверток и хитростей.

Таковы были американские впечатления художника, которые легли в основу критических публикаций, наполненных едким сарказмом.

Нью-йоркская выставка была устроена в залах Американской художественной галереи. Верещагин постарался придать ей российский колорит. Два служителя, которых художник привез с собой, появлялись в красных рубахах, высоких сапогах и поддевках. В боковом помещении была устроена чайная с самоварами. Некоторые залы были украшены восточными коврами, а в одной из комнат драпировки, собранные над фонарем, образовали большой шатер. Под шатром поставили рояль, и молодая привлекательная пианистка Л. В. Андреевская, недавно закончившая Московское филармоническое музыкально-драматическое училище, исполняла для публики мелодии русских народных песен и произведения русских композиторов. Она прибыла в Нью-Йорк по специальному приглашению Верещагина. Все эти приемы, которые очень импонировали американцам, послужили пищей для нападок на художника со стороны российской реакционной прессы. Особенно изощрялся желчный В. П. Буренин из редакции «Нового времени», упрекавший Верещагина в «смешной, нелепой, праздной и пустой фантазии» и

сравнивавший его выставку с кафешантаном.

Нью-йоркская выставка демонстрировалась с ноября 1888 по январь 1889 года. На ее открытие было разослано до пяти тысяч пригласительных билетов видным общественным и культурным деятелям, представителям американской прессы, корреспондентам иностранных газет. Благодаря хорошо поставленной рекламе ежедневный наплыв посетителей достигал десяти тысяч человек. На американскую публику выставка произвела огромное впечатление, и в газетах начали один за другим появляться восторженные отзывы о верещагинских произведениях. Так, например, художественный критик еженедельника «Хоум джорнал» писал, что картины русского художника «должны быть признаны откровением неисчислимой важности для развития американской школы искусства... Они для нас менее чужды, чем какая бы то ни было коллекция европейских картин, выставившихся до сей поры в Америке: картины русского художника несут зародыши мысли и вдохновения, которые могут принести богатые плоды на нашей родной почве». Далее критик высказывал мнение о современном европейском искусстве, которое, как он считал, составляло лишь поверхностное впечатление и мало влияло на развитие американской школы, поскольку оно не было проникнуто мыслью и фактами современной жизни. Верещагинская коллекция привлекала критика смелым отказом от канонов салонного искусства, обращением к суровой правде жизни. «В этих картинах представляется нам, наконец, реализм настоящий, а не слепой снимок: тут мы видим реализм продуманный, глубокий, верующий... На выставке Верещагина не найдется места для простого времяпрепровождения, не найдется дела для изощрения красноречия самодовольных любителей... Как ни ужасны эти картины с их реалистическим представлением смерти в самых поразительных ее проявлениях, все-таки, глядя на них, человек чувствует, что в них вложено глубокое значение. Видно, что художник писал ужасное не из любви к ужасному, а с сердцем, преисполненным сострадания и честного негодования».



Нью-Йорк конца XIX — начала XX в. Фотография

Главный редактор журнала «Хэперс Монсли» Альден отметил: «Чтобы писать так, как написаны верещагинские картины, художнику надо было, так сказать, сызнова возрождаться для каждой картины в отдельности — так эти картины разнообразны, так они глубоки и так проникнуты индивидуальностью художника». В письме к Верещагину этот известный журналист выразил ему свою сердечную благодарность за то, что он привез свои картины и тем самым указал пути для дальнейших успехов американского художественного образования.

«Критик», влиятельный орган американской печати, на протяжении нескольких недель регулярно посвящал верещагинской выставке специальные статьи. В одной из них содержалось такое интересное высказывание: «Его гений (Верещагина. — Л. Д.) построен на таких широких основах, что для него не существует условности картинных галерей и мастерских искусства; колоссом выситя он поверх их, как вершины Гималаев высятся поверх облаков». Автор статьи ставит Верещагина в один ряд с такими гениями русской культуры, как Гоголь, Толстой, Достоевский, подчеркивая, что «Верещагину есть что поведать миру — и он это вещает так, что весь мир приостанавливается и внемлет ему». В газетах и журналах печатались портреты русского художника, репродукции с его картин, его биография, интервью и даже анекдоты про

него.

По случаю открытия верещагинской выставки Ассоциация американских художников выпустила книгу под заголовком «Василий Верещагин — художник, солдат, путешественник». Критик Джордж Ф. Кэнфорт, выступив в «Университетском вестнике», писал, что выставка имеет для американцев значение серьезного предметного урока, который позволяет заметить слабые стороны у американских художников. Другой критик, Генри М. Стивенс, сравнивал художественный дар Верещагина с гением Байрона. Известный американский писатель-романист В. Д. Хоуэллс, большой почитатель произведений Льва Толстого, провел на выставке четыре часа и в заключение осмотра взволнованно воскликнул: «Да это сам Толстой в живописи!»

«Новости и биржевая газета» регулярно публиковали заметки своего нью-йоркского корреспондента В. Мак-Гахана о ходе выставки. «На верещагинской выставке самый заурядный обыватель как будто перерождается, — писал корреспондент. — Толпа стоит в залах сдержанная, серьезная, все говорят тихим голосом, точно опасаясь нарушить торжественную тишину, среди которой слабо раздаются звуки русских мотивов...» Особенное внимание зрителей и критиков привлекали «Побежденные (Панихида по убитым)» и «Подавление индийского восстания англичанами». Возле этих картин всегда собирались толпы.

По свидетельству журнала «Художественные новости», некоторые американцы высказывали желание удержать в Новом Свете не только выставленные верещагинские картины, но и самого автора, дабы он способствовал началу новой американской художественной школы.

Успех выставки и то большое внимание, которое уделяла ей пресса, привели к внезапной моде на все русское. Этим ловко воспользовались бойкие торговцы. На прилавках магазинов появились самовары, водка, русский чай и всякие безделушки, выдаваемые за русские. Спрос на эти товары позволил лавочникам основательно взвинтить цены.

В помещении выставки Верещагин, к этому времени достаточно свободно владевший английским, выступал перед публикой без переводчика. Художник делился своими взглядами на искусство, высказывал свои впечатления об Америке. Он отметил многие достижения американцев, однако сделал откровенно критические замечания в адрес американского искусства, говорил о пристрастии американцев к стяжательству, наживе, их стремлении пускать пыль в глаза своим богатством. Публика, среди которой было много литераторов и художников, встретила это выступление в целом доброжелательно. Однако нашлись и

обиженные, которых затронула его критика. Видимо, это и вызвало появление в печати некоторых недоброжелательных высказываний в адрес художника. Впрочем, подобных выступлений было немного, и их авторам был дан отпор самой американской печатью.

Корреспондент В. Мак-Гахан сообщил об одном эпизоде анекдотичного характера, подтверждавшем ту огромную популярность, которую Верещагин сумел завоевать в Соединенных Штатах. Василий Васильевич не раз был гостем американского живописца Морана. Русскому художнику понравился этюд, висевший на стене мастерской его американского коллеги, и гость написал под ним: «Из этого этюда вы могли бы сделать нечто чудное. Василий Верещагин». При первом же взгляде на верещагинскую подпись один местный любитель живописи купил этюд, не торгуясь. С той поры Моран, как он сам уверял, вешал над подписью, оставленной русским гостем, все новые и новые этюды. И все они из-за авторитетной верещагинской аттестации раскупались нарасхват.

Из Нью-Йорка выставка картин Верещагина была перевезена в сопровождении антрепренера в Чикаго, а потом в Филадельфию, Бостон, Сент-Луис и некоторые другие крупные города Соединенных Штатов. В течение трех лет картины русского художника демонстрировались американской публике, вызывая все новые и новые восторженные отклики.

Первое пребывание Верещагина в США было непродолжительным. Вторично он приехал в Нью-Йорк, также ненадолго, в 1891 году, после завершения демонстрации его картин по городам Соединенных Штатов, чтобы присутствовать при их распродаже. Между этими двумя американскими путешествиями художник жил преимущественно под Парижем, работая в своей мастерской над картинами Отечественной войны 1812 года. Из Парижа он выезжал в Россию и в Германию, в Ахен, для лечения на серных водах.

В этот период в семейной жизни художника произошли перемены. В конце восьмидесятых годов Верещагин развелся с Елизаветой Кондратьевной Фишер. В томе избранных писем Василия Верещагина, опубликованных в Москве в 1981 году, приводится его письмо бывшей жене, датированное 10 января 1890 года. Оно свидетельствует о том, что между ними уже произошел разрыв, после которого они, по-видимому, еще некоторое время переписывались. Замечание художника — «Решение мое покончить со всеми дразгами и ссорами совместного жития бесповоротно, и мы более не сойдемся» — свидетельствует о том, что разводу предшествовали частые конфликты между супругами. Очевидно, что истинной виновницей разрыва была Елизавета Кондратьевна. Не носила ли

главная причина развода принципиального характера? Верещагин рассматривал свой труд художника не как путь к обогащению, а как средство просветительства, пропаганды гуманистических идей, поэтому он готов был делать своим покупателям серьезные уступки ради того, чтобы тематическая серия его картин осталась в России и не была безвозвратно потеряна для русской публики. Возможно, у Елизабет-Марии Фишер, не всегда понимавшей высокие устремления мужа, были другие взгляды на вещи. Возможно, ей, воспитанной в немецкой бюргерской семье, просто не хватило душевной щедрости увидеть за нелегким, порой капризным характером мужа все величие его души. Так это или не так, предстоит разобраться биографам. Во всяком случае, памятуя о том, как Елизавета Кондратьевна разделяла с ним все тяготы индийского и других путешествий, художник продолжал относиться к ней с уважением и после их разрыва и до конца дней своих оказывал ей материальную помощь.

Вскоре после первой поездки в Америку Верещагин женился на Лидии Васильевне Андреевской, с которой познакомился на нью-йоркской выставке. Статная двадцатипятилетняя красавица, одаренная пианистка пленила сердце одинокого стареющего художника, которому к тому времени было сорок восемь лет.хлопоты по расторжению первого брака и юридическому оформлению нового потребовали длительного времени.

Расставаясь на время с молодой женой, Верещагин писал ей нежные письма и иногда прилагал к ним свои стихотворения. В поэтическом творчестве художник, быть может, и не достигал тех вершин, которые ставили бы его вровень с большими поэтами, но элементарным даром стихосложения обладал. И это еще раз свидетельствует о разносторонности его творческих интересов. Сам Верещагин не придавал своим поэтическим опытам сколько-нибудь серьезного значения и не пытался их сделать публичным достоянием. Хотя стихи предназначались для близкого человека, они носили общественный характер и выражали идейные взгляды автора. Одно из стихотворений, не сохранившееся полностью, по-видимому, давало материалистическое объяснение евангельским чудесам, связанным с легендой о воскресении Христовом. Целая поэма «Черт и Ванька» рассказывала о хитром и находчивом крепостном слуге, сумевшем перехитрить помещика, не желавшего отпускать Ваньку на волю, обещанную покойным старым барином. Симпатии автора на стороне находчивого слуги, от имени которого и ведется рассказ.

Нет слова — барин мой хитер, он плут известный,
Кто знал его, не может это не сказать.

Но и меня умом не обошел отец небесный.
Таких, как я, мошенников в Москве ведь поискать.

Вот, батюшка, у нас дела какие были,
Давно изволили просить вас рассказать,
Как в старину мы господам служили не тужили
И как они умели нас за службу награждать.

Сюжет поэмы был навеян рассказом старого дворецкого, хитростью освободившегося от крепостной зависимости. Это, кстати сказать, тот самый отставной дворецкий, которого художник встретил под Ярославлем и портрет которого написал. Неизвестное биографам, но упомянутое в одном из писем стихотворение «Машка и Тимошка», по-видимому, рассказывало о трагической судьбе молодого крепостного, отданного отцом художника в солдаты. К одному из писем было приложено стихотворение «После битвы», посвященное юноше-добровольцу, убитому в сражении на Балканах.

Снова Нью-Йорк... Статуя Свободы с поднятым факелом, силуэты коробок-небоскребов, суতোлка нью-йоркских улиц...

Во время пребывания в Соединенных Штатах Верещагин не только занимался делами выставок и распродажей картин, но и работал. Он выполнил ряд портретов-этюдов, продолжая начатую в России серию портретов «незамечательных людей». Трудно предположить, чтобы шумный, сенсационный успех верещагинских выставок в США не возбуждал у состоятельных и тщеславных американцев страстного желания иметь свой портрет кисти русского художника, овеянного мировой славой. Это ли не лучшая визитная карточка респектабельности! Но Верещагин оставался верен себе и не написал ни одного портрета высокопоставленного американца, хотя это и сулило ему большие деньги. Художника привлекали бродяги, прачки, чистильщики сапог, швейцары. Именно этих людей, стоявших на нижней ступени социальной лестницы, и изобразил художник на своих полотнах.

Выразителен этюд «Веселая минута» (1888–1891). Мы видим американского негра, полуобращенного в профиль, физически сильного, наполненного духовной энергией. Крупные черты лица, белозубый рот, раскрытый в доброй улыбке. Возможно, это портовый грузчик. Выдалась после нелегкого трудового дня свободная минута, можно и повеселиться, спеть народную песню о далекой родине предков. Американские

трудящиеся-негры, подвергавшиеся расовым унижениям, вызывали у художника сочувствие и симпатию. С таким добрым чувством и написан прекрасный этюд «Веселая минута».



Веселая минутка. 1888–1891 гг.

Колоритен «Бродяга из Вашингтона» (1888–1891). На этюде изображен немолодой субъект, заросший щетиной, в обтрепанной куртке и котелке. Он не жалок в своей нищете, а скорее самоуверен и нагловат. Засунув руки в карманы, он широко расставил короткие ноги. Это типичный бродяга-янки, многое испытавший, бывший, вероятно, не в ладах с законом, но не упавший духом. Эдакий марк-твеновский герой.



Бродяга из Вашингтона. 1888–1891 гг.

Выставка завершилась аукционом, состоявшимся 5 и 6 ноября 1890 года. Было распродано сто десять полотен. Среди них — «Подавление индийского восстания англичанами», «Распятие на кресте у римлян», «Будущий император Индии» и другие картины индийской, балканской, палестинской серий. Верещагин распродавал их за рубежом помимо своей воли, не видя иного выхода. Дальние путешествия, семья, содержание парижской мастерской — все это требовало средств. А деньги опять были на исходе, грозили нужда, долги. На возможность покупки картин царем или правительством рассчитывать не приходилось. Верещагин обращался с

призывами к крупным русским коллекционерам, возобновил после разрыва переписку с Павлом Михайловичем Третьяковым, предлагая ему приобрести некоторые из картин балканской серии. Но никто из коллекционеров на эти призывы не откликнулся. Оставался один выход — согласиться на продажу картин в розницу с аукциона в Соединенных Штатах. Не видя возможности распродать картины на родине и предвидя упреки со стороны русской общественности, Верещагин писал П. М. Третьякову: «Решение продавать мои картины дома, в России, было бы равносильно для меня решению, взявши в руки шапку, начать собирать на улице пятаки».

В преддверии аукциона закопошились беспринципные дельцы, перекупщики-спекулянты. Один из них, Суттон, предложил Верещагину принять участие в афере, часто практиковавшейся в таких случаях в Соединенных Штатах. Суть ее заключалась во взвинчивании цен на картины через подставных покупателей и последующей их перепродаже по фантастически завышенным ценам. Разумеется, значительную долю выручки организатор аферы намеревался положить в свой карман. Суттон угрожал Верещагину потерей репутации в том случае, если художник не согласится вступить с ним в сговор. Верещагин с негодованием отверг предложение спекулянта и опубликовал в ряде газет разоблачительное письмо, раскрывающее нечистоплотные махинации перекупщиков картин. «Само собой разумеется, мой поверенный и я отказались содействовать такому мошенничеству на мой счет, — писал художник. — Я убедился, что почти все американские цены на картины известных мастеров... преувеличиваются и публике сообщаются вдвое и втрое увеличенными и что вообще почти ни одна продажа не совершается без помощи таких махинаций».

В беседе со своим биографом Ф. И. Булгаковым Верещагин говорил: «Вы не можете себе представить, какой это омут — эта продажа картин. В этом деле художник не может обойтись без агентов. Агенты же — это сутенеры искусства. Они вздувают цены, устанавливают фиктивную стоимость картины, чтобы заманить покупателей с тугим кошельком».

Отвергнув недостойное спекулирование своим именем, художник вынужден был поплатиться за свою щепетильность. Не прибегая к услугам предприимчивых посредников, встретив их фактический бойкот, он распродал картины по ценам ниже их действительной стоимости. Выше всего была оценена картина «Распятие на кресте у римлян» — в семь тысяч пятьсот долларов. За «Подавление индийского восстания англичанами» покупатель заплатил четыре тысячи пятьсот долларов. Небольшие этюды

шли по цене всего лишь в несколько десятков долларов. Общая же выручка аукциона составила немногим более семидесяти двух с половиной тысяч долларов, то есть средняя цена одной картины исчислялась всего лишь в шестьсот долларов. Как замечает Ф. И. Булгаков, «в общем цены, по которым пошли картины Верещагина, были совсем невелики, если принять во внимание, какие сумасшедшие деньги платят американцы за сравнительно неважные произведения европейских художников». Некоторые из распроданных картин попали в картинные галереи Соединенных Штатов, в частности в Бруклинский музей и Музей города Бостона, но большинство их разошлось по рукам частных коллекционеров.

Возвратившись из Америки в Париж, Верещагин особенно затосковал по Родине. Вспомнилось недавнее путешествие по Верхней Волге, старинные города, красота русских пейзажей. Опять пришла физическая и духовная усталость. Болезненное состояние делало художника крайне раздражительным, вспыльчивым, особенно во время приступов лихорадки. Он надеялся, что исцеление придет на родной земле, в кругу семьи. Главная же причина, побуждавшая его вернуться на Родину, была связана с дальнейшими творческими планами.

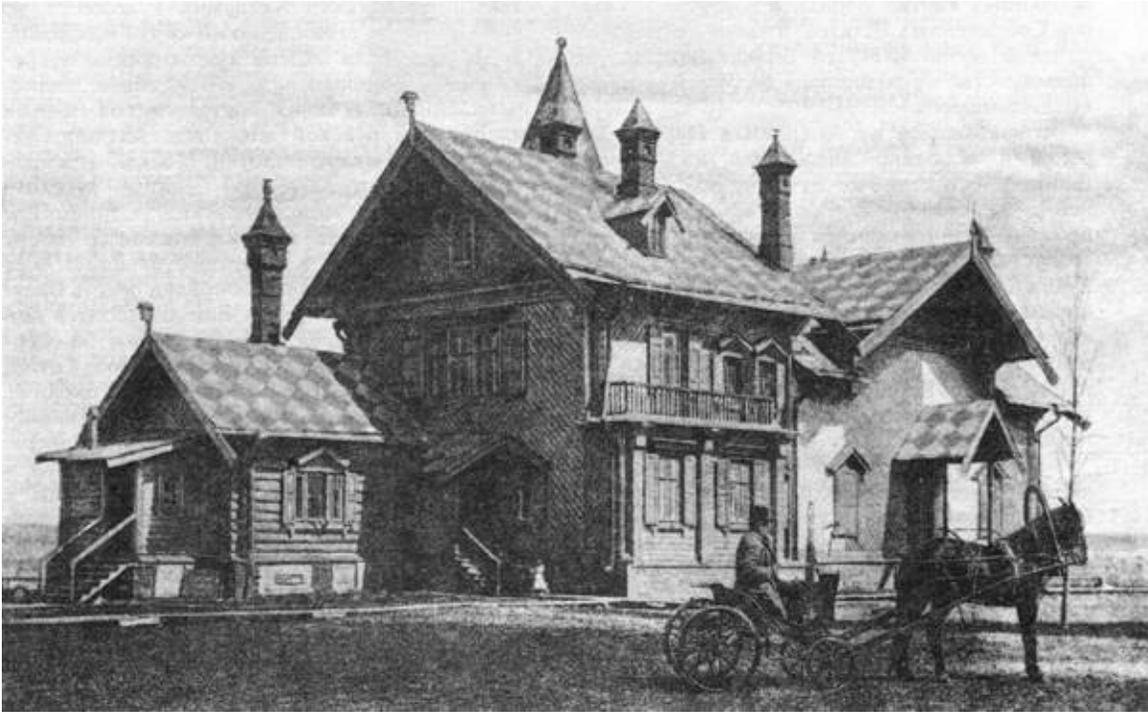
Верещагин с увлечением работал над серией картин о войне 1812 года. В Париже он собирал иконографию, связанную с Наполеоном и его окружением, знакомился с историографией, изучал мундиры наполеоновской армии. Просил своего знакомого И. А. Шлякова раздобыть для него и прислать меховой треух, какие носили в начале столетия, и теплый черный подрясник деревенского попа — непременно старые и грязные. В них он обрядит героев одного из своих будущих полотен.

По замыслу художника действие картины новой серии должно было происходить не во Франции, а в России — на Бородинском поле, в разоренной французами Москве, на Старой Смоленской дороге. Поэтому и основная часть работы должна была выполняться в России.

О возвращении на Родину Верещагин мечтал давно. Остановил он свой выбор на Москве. И для этого были свои причины: в сановном чопорном Петербурге художнику пришлось пережить слишком много обид. В Москве атмосфера была несколько иная. Московское училище ваяния и живописи было не столь подавлено мертвящей академической рутинной, как Петербургская Академия художеств, во главе которой стоял великий князь Владимир. В Москве жили многие художники демократического направления, его идейные единомышленники. В залах Третьяковской галереи в собрании русской живописи экспонировались многие из его полотен. Москва — живой свидетель Отечественной войны русского

народа против наполеоновских полчищ. Где же ему работать над картинами о войне 1812 года, как не в первопрестольной?

В Москве художник собирался осесть прочно, до конца дней своих. Еще находясь в Париже, он приобрел участок земли за Серпуховской заставой, у деревни Нижние Котлы, примыкавшей к дальней московской окраине, и организовал здесь строительство деревянного дома с мастерской.



Дом Верещагиных в Нижних Котлах, за Серпуховской заставой, под Москвой

С Парижем Верещагин расставался не с легким сердцем. Привык за долгие годы к уютному живописному предместью Мэзон-Лафит, к обжитому дому, удобной мастерской, парижским друзьям. Он с грустью писал Лидии Васильевне, находившейся в это время с маленькой дочкой уже в Москве: «До слез жалко расставаться с домом, садом, собаками и прочим! Вчера вечером я незаметно от дворника попрощался с собаками, еще раз поласкал их, и они-то меня как ласкали!»

В июле 1891 года художник переселился в Москву, а через некоторое время продал свой парижский дом с мастерской русскому художнику Константину Егоровичу Маковскому.

Глава XI

Возвращение на родину

Окраинные улицы Москвы обрывались еще до Серпуховской заставы, дальше тянулись пустыри, кладбища, кирпичные заводы, куда нанималась всякая спившаяся голытьба. Место пользовалось дурной репутацией. Друзья и знакомые художника отговаривали его от намерения поселиться в таком гиблом месте, приводили всякие случаи: кого-то здесь убили в пьяной драке, кого-то ограбили среди бела дня; извозчики побаиваются наведываться сюда с наступлением сумерок. Но Василий Васильевич возражал на это: «Ничего, я всякие страхи видел». Ему хотелось пожить вдали от городского шума, уединиться от надоедливых любопытных бездельников, напрашивающихся в друзья, и спокойно работать. Художнику понравился открытый пригорок между деревнями Нижние Котлы и Новинки, с которого открывался чудесный вид на город и Москва-реку.

Возводить дом помогали московские знакомые, и среди них Иван Александрович Шлаков, член московского Археологического общества и хранитель Ростовского музея церковных древностей. Дружески расположенный к художнику и оказывавший ему немало различных услуг, он не отличался практичностью, к тому же часто отлучался по своим делам в Ростов. Проку от этих помощников было мало. Непосредственное строительство находилось в руках жуликоватого подрядчика, некоего Федора Ивановича, немало попортившего крови художнику.

Верещагин хотел выстроить дом из мачтовой сосны, которую привозили с берегов Шексны. Но подрядчик норовил заменить сосновые бревна еловыми, которые были подешевле. Сын художника инженер В. В. Верещагин рассказывал:

«Постройку вел подрядчик, солидный мужик с окладистой бородой и маленькими плутоватыми глазками. Всюду, где только возможно, он старался вместо сосны подсунуть более дешевые еловые бревна. Верещагин сразу же замечал подмену. И начиналось:

— Федор Иванович!

— Ась?

— Видите в-о-о-н то бревно?

Подрядчик, уже давно смекнувший, в чем дело, прикладывал к глазам

ладонь козырьком, мучительно всматривался и прикидывался, что ничего особенного не замечает. Отец подводил его ближе.

— Во-о-н то бревно, которое сверху. Ведь это, Федор Иванович, не сосна!

На лице Федора Ивановича изумление:

— Ой ли, Василь Василич? А что же это?

— Да это ж елка!

Подрядчик даже руками всплескивал:

— И откуда же она взялась?! У нас елки-то и в заводе нет.

Но отец не уступает и требует, чтобы еловое бревно заменили сосновым. Федор Иванович пытается уговорить барина оставить елку, но в конце концов вынужден сдаться.

— Ми-ишка! — кричит он.

Мишка, здоровый лохматый парень, перестает тесать балку.

— Ми-ишка! Видишь то бревно? Барин говорит, мол, елка. Выкинь его и дай туда сосну.

Мишка с не меньшим, чем у Федора Ивановича, удивлением смотрит в указанное место:

— И впрямь елка! Поди ж ты! И откуда ж она взялась?

Подрядчику, однако, уже надоело ломать комедию, и он сердито приказывает делать то, что нужно. Негодное бревно заменяют, а в следующий приезд отца на стройку повторяется все та же история».

Историю эту Верещагин-сын знал со слов отца, так как во время постройки московского дома его еще не было на свете.

Постройка была возведена недобросовестно, стены плохо проконопачены, доски не подогнаны как следует. Из всех щелей дуло. Верещагины были вынуждены поселиться фактически в недостроенном доме. Пришлось просить через Третьякова его приятеля архитектора Каминского прислать одного-двух добросовестных плотников, которые могли бы устранить недоделки.

Поселившись за Серпуховской заставой, Василий Васильевич продолжал работать над серией картин о войне 1812 года и одновременно занимался литературной работой. Писал книгу «На войне в Азии и в Европе. Воспоминания художника Верещагина», возвращаясь в ней к пережитым событиям в Туркестанском крае и на Балканах. Книга вышла в свет в 1894 году и имела у читателей большой успех.

Верещагин вел замкнутый образ жизни, редко принимал гостей. Усадьбу окружала глухая деревянная ограда. В доме имелось несколько комнат. Самым большим помещением была мастерская, возвышавшаяся

над остальной частью дома, с огромным двухсветным окном. Как можно судить по фотографиям, пол мастерской застлала ковры, на мольбертах стояли готовые и еще не оконченные картины. На стене висели портреты родных. Кроме этой основной, зимней мастерской плотники построили несколько летних мастерских — обыкновенных просторных сараев с широкими воротами. Распахнув ворота настежь, Верещагин мог здесь работать в ясный день при дневном освещении.

Рядом с домом находились цветник, небольшой сад с яблонями, вишнями, ягодными кустами, огород, каретный сарай, конюшня. Верещагины держали лошадь и корову. Художник предпочитал лошадей белой масти. Возможно, в этом сказывалось влияние его приятеля генерала М. Д. Скобелева. Вдоль забора бегали четыре огромных и невероятно лютых цепных пса — по одному с каждой стороны, так что без ведома хозяев попасть в усадьбу было невозможно.



В. В. Верещагин. Гравюра с фотографии. 1889 г.

Одним из немногих вхожих в дом за Серпуховской заставой был скульптор Илья Яковлевич Гинзбург, оставивший интересное описание верещагинской усадьбы:

«Еще издали кучер указал мне на дом В. В., который стоял на высоком холме совершенно одиноко, открытый всем ветрам, так как поблизости даже леса нет. Это был деревянный красивый дом в русском духе, как строят загородные дачи...

В. В. радушно меня встретил. Он был в легком сером сюртуке и легкой домашней шапочке. Он повел меня прямо в мастерскую. Она меня поразила. Почему-то я представлял себе его мастерскую наподобие

мастерских парижских художников: с коврами, майоликой, страусовыми перьями и т. п. На самом деле я увидел нечто похожее на огромный сарай или внутренность бревенчатой избы огромных размеров: ни ковры, ни обои не маскировали бревен сруба, между которыми видна была пакля. Тут стояли огромные картины из кавказской природы...

Столовая, куда нас вскоре позвали завтракать, была небольшая низенькая комната, в которой все отделано изящно деревом в русском стиле: простой деревянный полированный стол, деревянные русские лавки, русские кувшины, русская печь, русские полотенца. Все было высокохудожественно и стильно.

Завтрак был простой, спартанский.

После завтрака В. В. показал мне все остальное помещение. Все отличалось скромностью и простотой...»

Далее скульптор делится впечатлениями о самом Верещагине, замечательно умном и интересном собеседнике, затрагивавшем всевозможные вопросы современной жизни, высказывавшем свои взгляды, мнение, очень оригинальные и своеобразные.

Гостеприимный и приветливый с друзьями, Верещагин не любил принимать непрошенных гостей, отвлекавших его от работы, и, бывало, решительным образом отваживал их. Не делал он исключения и для людей сановных. Известен такой факт: однажды в Париже Верещагина встретил великий князь Владимир Александрович и, спросив, над чем сейчас работает художник, выразил желание заехать к нему в мастерскую. «Не могу показать вам своих работ, — сказал Верещагин. — Никому не показываю». — «А мне покажете!» — «И вам не покажу». — «А я все-таки приеду!» — «Не приедете, — сказал рассерженный художник. — У меня собаки злые».

Верещагин вообще не любил позировать другим художникам и скульпторам и обычно отклонял их предложения. Исключение было сделано для И. Я. Гинзбурга, который создал скульптурный образ Василия Васильевича, вылепив статуэтку. Позировать скульптору уговорил Верещагина В. В. Стасов.

«Он действительно позировал мне по целым дням, даже завтракал на ходу и меня от себя не отпускал, — писал И. Я. Гинзбург. — Вместо завтрака он съедал булку и закусывал плиткой шоколада. Позу он сам придумал. „Вот я всегда так работаю, так и сделайте“, — сказал он, стоя у мольберта и делая наброски на холсте. Стоял он, не сходя с места, целыми часами. Видно было, что это была его обычная манера работать. Что же касается меня, то я очень уставал и на второй день, проработав три часа

стоя, сказал ему: „Василий Васильевич, я устал; думаю, что вам тоже надоело стоять; не отдохнуть ли нам?“ — „Не надо, работайте!“ „Я больше не могу, я не совсем здоров“, — заявил я снова после пятичасовой непрерывной работы. „Работайте! — сердито оборвал меня этот железный человек. — Мало ли при каких обстоятельствах приходится работать, и я иногда работаю чуть живой“. „Но ноги не держат больше“, — умоляющим голосом, точно прося пощады, взываю я к нему. „Работайте, работайте! Видите, я стою, не двигаюсь. У вас идет хорошо, а бросите, так работа потом не так пойдет“».

Во время работы над скульптурой в мастерскую навещался старый приятель Верещагина по русско-турецкой войне генерал А. П. Струков. И тогда разговор переключался на балканские события. Во время сеансов приезжал и Стасов, и начинались горячие споры об искусстве. Оба, и Василий Васильевич, и Владимир Васильевич, давали волю своему темпераменту и никак не уступали друг другу. Далее Гинзбург вспоминает, что Верещагин, позируя ему, много рассказывал о своих путешествиях. Рассказы были так интересны, что Илья Яковлевич порой заслушивался и забывал о работе.

Закончив свою публицистическую книгу «На войне в Европе и в Азии», Верещагин продолжал заниматься литературным творчеством. Он снова возвратился к теме русско-турецкой войны и писал на этот раз повесть «Литератор». Она носит во многом автобиографический характер, несмотря на то что ее главный герой Сергей Верховцев, отправляющийся на войну, не художник, а корреспондент газеты. В повести много списанных с натуры ситуаций и персонажей, например генерал Скобелев, профессор Ликасовский, прототипом которого был известный хирург Н. В. Склифосовский. Строгий критик, вероятно, найдет в «Литераторе» серьезные недостатки: композиционные просчеты, неубедительность лирической линии, логическую незавершенность. Но беллетристическая форма произведения дала возможность автору высказать то, что он не мог сделать из-за цензурных придирок в своих документально-публицистических публикациях. Он с осуждением написал о генералитете и высшем офицерстве, преследовавшем свои узкокорыстные, карьеристские цели, с сочувствием о солдатах, переносивших всевозможные тяготы и страдания, часто из-за нераспорядительности своих начальников. В образе Верховцева много верещагинских черт. Ему свойственны обостренное чувство гражданственности, непримиримость к несправедливости, бездушию, корысти.

Царские власти были серьезно обеспокоены падением авторитета

Петербургской Академии художеств и усилением прогрессивных, демократических тенденций в изобразительном искусстве. В 1893 году, когда был утвержден новый академический устав, руководители Академии сделали по прямому указанию царя Александра III попытку примирения с реалистами и пригласили большую группу передовых художников-передвижников, в том числе И. Е. Репина и Г. Г. Мясоедова, в свои стены в качестве профессоров. Расчет был на то, чтобы привлечь этих художников высокими профессорскими окладами при небольшой учебной нагрузке, казенными мастерскими, известным положением в обществе. Репин и кое-кто из его товарищей приняли предложение. Получил аналогичное приглашение и Верещагин, несмотря на то что двадцать лет назад он решительно отверг возможность стать профессором Академии. Но теперь академическое руководство во главе с великим князем Владимиром ожидало от постаревшего, обремененного семьей и вечно нуждающегося художника большей уступчивости. Но и на этот раз Василий Васильевич отклонил царскую милость. Перспектива стать чиновником Петербургской Академии художеств с ее рутинно-бюрократическими порядками никак его не прельщала. Прогрессивно настроенные друзья Верещагина, узнав о его решении, приветствовали этот поступок. После кровавого расстрела рабочих-демонстрантов 9 января 1905 года и Репин, осознав свою ошибку, решительно порвал с Академией художеств, назвав ее «болотом и клоповником».

В начале 1893 года Верещагин отправился в Вологду. Железная дорога широкой колеи доходила в ту пору до Ярославля. Моста через Волгу тогда еще не было. Его построили только накануне первой мировой войны. Воспользовавшись извозчиком, художник мог перебраться по скованной льдом Волге на левый берег, где начиналась узкоколейная железная дорога, заканчивавшаяся в Вологде. Позже узкоколейку дотянули до Архангельска, а затем перешли на широкую колею. Но в девяностые годы Вологда была тупиком. До Архангельска отсюда добирались в навигационную пору по рекам Сухоне и Северной Двине.

Вологодчину Верещагин считал с некоторой натяжкой своей родиной. Родился он в Череповце и детство провел в родительском имении вблизи этого города. Хотя Череповецкий уезд принадлежал к Новгородской губернии, от уездного центра до губернского было далеко, да и прямых дорог не было, а до Вологды рукой подать.

Работая над серией картин о войне 1812 года, художник искал подходящие зимние пейзажи непременно с обсыпанными снегом елями. На фоне такого пейзажа должна была отступить разбитая наполеоновская

армия, а в ельнике должны были подстергать французов вооруженные чем бог послал русские мужики-партизаны. В ближайшем Подмоскovie таких пейзажей, которые удовлетворяли бы художника, не находилось. «Поеду зимой на север искать зимы, нужной мне для картины», — сообщал он в одном из писем.

К Вологде, раскинувшейся по берегам одноименной реки, впадающей в Сухону, вплотную подступали лесные массивы, и преимущественно это были ельники. Здесь художник нашел то, что искал. Он написал замечательный этюд-пейзаж «Снег на деревьях в суровую зиму». Его Верещагин почти целиком перенес на картину «Не замай! Дай подойти!». На ней притаились в заснеженной лесной чаще крестьяне, вооруженные топорами, выжидающие врагов.

Русский Север привлекал Верещагина и своими памятниками старинной архитектуры. Вологда и ее окрестности были богаты такими сооружениями и поэтому представляли для художника большой интерес.

Уже в XII веке, судя по археологическим раскопкам и летописным упоминаниям, Вологда была значительным городом, расположенным на важных торговых путях. Иван Грозный неоднократно посещал Вологду, намереваясь одно время перенести сюда столицу Русского государства. Во второй половине XVI века здесь, у стен Вологодского кремля, был возведен по повелению царя величественный пятиглавый Софийский собор. Его архитектурный облик перекликался с московскими кремлевскими соборами. Интерьеры храма в конце XVII века были расписаны яркими красочными фресками, пронизанными жизнерадостным, светлым мировосприятием, глубоким оптимизмом. Много интересных памятников церковной и светской архитектуры сохранилось в городе и от последующих веков.

В ближайших окрестностях Вологды располагался ряд старинных монастырей: Ферапонтов, Спасо-Каменный, Горицкий-Воскресенский, Спасо-Прилуцкий, Кирилло-Белозерский. Это были величественные церковно-крепостные ансамбли, прекрасно вписавшиеся в окружающий их пейзаж. Часто атрибутом такого пейзажа была водная гладь озера или реки, в которой отражались сторожевые башни и церковные главки. Интерьеры соборов и церквей украшались фресками. В старинных многоярусных иконостасах можно было встретить шедевры древнерусской живописи. Здесь еще в XV веке сложилась замечательная школа иконописи, начало которой положил талантливый мастер Дионисий Глушицкий.

Интересовали Верещагина и типы вологжан. Художник несколько раз приезжал в Вологду и ее окрестности. Здесь он провел несколько месяцев в

течение первой половины 1894 года. Во время этих поездок художник написал много разнообразных этюдов, запечатлевших вологжан, городские пейзажи, архитектурные памятники. Среди них можно назвать такие, как «Старушка вологжанка, кружевница», «Странник-богомалец», «Вологодский мастеровой», «Отец Варнава, монах Прилуцкого монастыря», «Вологодский домик вечером», «Улица в Вологде зимой в солнечный день», «Часть ограды Прилуцкого монастыря», «Послушница Вологодского женского монастыря» и другие. Как мы видим, и здесь художник проявлял интерес к простым труженикам. Их образы дополнили верещагинскую галерею портретов «незамечательных» людей.

Художник загорелся горячим желанием поближе познакомиться с Русским Севером, его пейзажами, бесценными памятниками деревянной архитектуры, бытом северян. А для этой цели он решил совершить вместе с семьей — женой Лидией Васильевной и маленькой дочкой Лидочкой, которой шел четвертый год, — плавание по Северной Двине. «Мне давно хотелось поближе ознакомиться с деревянными церквями на севере, из года в год бесцеремонно разрушаемыми; чтобы осмотреть те, к которым не нужно трястись по проселкам на телеге, я решил построить себе барку и на ней спуститься до Архангельска...» — так начинает художник свою книгу путевых очерков «На Северной Двине. По деревянным церквям», изданную в Москве в 1895 году.

Знакомые лоцманы порекомендовали Верещагину Зотия Ивановича Фофанова из Сольвычегодска, доверенного большого торгового дома архангельских купцов. К его услугам и обратился художник, заказав постройку баржи-яхты с жилой каютой и кухней. Верещагин, имея опыт путешествий в самых разнообразных условиях, старался предусмотреть каждую мелочь. На окнах каюты должны были быть сетки от комаров, в каюте — кровати с пологам, полочки, шкафчики для вещей, печь, стены, обитые плотной материей. Судно пойдет вниз по реке под парусами. Не все снаряжение удалось найти на месте — Сольвычегодск был захудалым уездным городишкой с населением всего около тысячи жителей. Но Зотий Иванович располагал широкими связями по всему краю. Якорь и паруса, например, были заказаны в Устюге. С помощью того же Фофанова удалось запастись продуктами: мукой, картофелем, сухарями, кислой капустой. Остальной провиант покупали в дороге у местных жителей.

Когда все было готово, Василий Васильевич вызвал из Москвы жену с дочкой. И вот 25 мая 1894 года баржа-яхта, подняв паруса, отплыла по Вычегде от Сольвычегодска. В своих путевых очерках художник оставил несколько замечаний об этом начальном пункте путешествия.

Когда-то, при Строгановых, владевших окрестностями, Сольвычегодск был заметным городом. Отсюда эти богатые промышленники снаряжали сибирскую экспедицию Ермака. В огороде хозяина, у которого проживал Верещагин, готовясь к плаванию, весенняя вода ежегодно вымывала из земли десятки эмалевых пуговиц. Эмали строгановской работы высоко ценились. В сольвычегодских церквах можно было встретить оклады к иконам, разработанные эмалью по серебру и меди, а также утварь, сплошь покрытую ею.



Зырянин. 1893–1894 гг.

Небольшой экипаж барки-яхты состоял из трех человек — Андрея и

двух Гаврил, рекомендованных Зотием Ивановичем. Исполнительный Андрей был слугой и поваром. Гаврила Меньшой и рулевой Гаврила Большой — люди опытные в речном плавании, но с ленцой и любители поспать — часто раздражали требовательного Верещагина.

В пору весеннего половодья река, широко разлившись, подступала кое-где к лесной опушке, к деревенским избам. Ветки тальника, ольхи склонялись к воде, залившей прибрежные луга, низины. «Впечатление движения по гладкой поверхности реки очень приятное: ярко освещенное небо, перерезанное темно-зелеными полосами растительности, отражалось в воде, как в зеркале, кругом полная тишина», — писал Верещагин.

Судно из Вычегды вошло в Двину, широкую и полноводную. На ее правом берегу, у слияния двух рек, виднелось село Котлас. Сюда вели железную дорогу из Вятки, которая должна была обеспечить для Уральского промышленного района выход к Архангельскому порту.

На Двине встретили рыбаков, ловивших садками нельму и щуку. Нерадивый рулевой, вечно сонный, допустил оплошность. Вместо того чтобы держаться наветренной стороны реки, он отклонился на подветренную сторону, и баржу прижало в маленький заливчик. Сильный ветер не давал выбраться из него. Пришлось набраться терпения и ждать, пока изменится направление ветра.

Воспользовавшись вынужденной остановкой, Василий Васильевич отправился на лодке на острова в надежде поохотиться, но не встретил никакой живности, кроме самых мелких куликов. Потом переправился на другой берег, к рыбацким шалашам, сделанным из ивовых веток. Рыбаки как раз вытаскивали огромный невод, Верещагин купил у них за полтора рубля только что выловленных трех стерлядей. Завязалась оживленная беседа. Рыбаки уверяли художника, что их стерлядь, двинская, самая мягкая, нежная и вкусная. Верещагин не соглашался и стоял за шекснинскую.

— Уж наша стерлядь известная, первая. Где шекснинской до двинской, — упорно настаивал один мужичок.

— Нет, шекснинская лучше, — стоял на своем Василий Васильевич.

— Да хоть в Петербурге спросите...

Со скрупулезным педантизмом Верещагин упоминает в своих очерках о ценах на продукты: «Свежая семга по тридцати и тридцати пяти, смотря по улову. Когда ее много, она продается по двадцать копеек и даже дешевле...» В другом месте очерков он сообщает, что купили курицу за гривенник, а за молоко заплатили серебряный пятак. Иной раз приходится торговаться с прижимистыми продавцами, готовыми надуть проезжего

барина. Эти будничные заботы, от которых никуда не денешься, тяготят художника. Но что поделаешь, если его заработок зависит от воли случая. Нередко Верещагины сталкиваются с нуждой, и тогда приходится быть расчетливыми, считать каждый пятак.

На другой день, 27 мая, попытались выбраться из заливчика, пробуя идти на шестах. Но ветер едва не сбросил маленькую баржу на камни и не столкнул ее со стоявшими неподалеку большими баржами с ворванью.



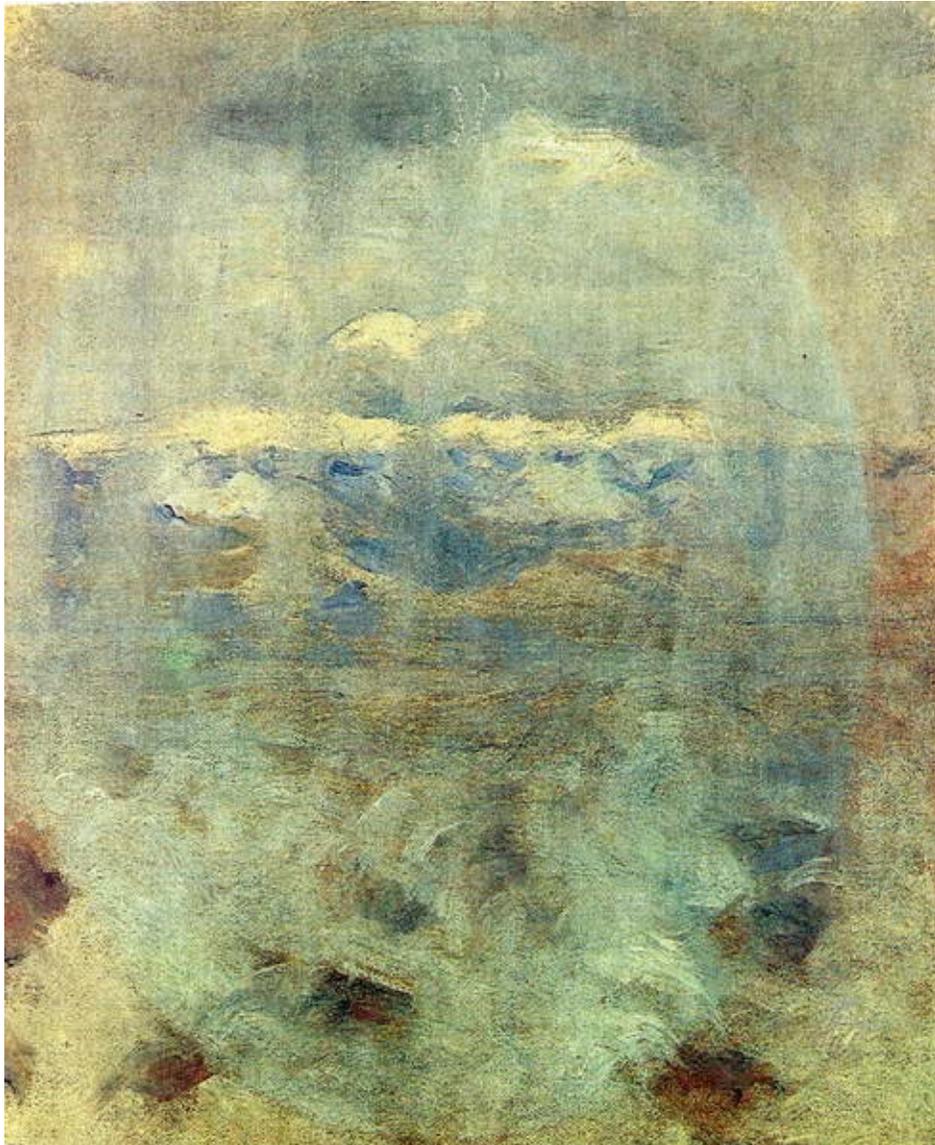
На Северной Двине закат. 1894 г.

Вынужденная остановка затягивалась, и Верещагины вышли на берег, чтобы побродить по ближайшей деревне и кое-что купить из продуктов. Весть о появлении покупателей моментально разнеслась среди деревенских жителей. И вот на верещагинскую баржу потянулись и старые и малые — кто с кувшином молока, а кто и просто из любопытства. С интересом разглядывали убранство каюты, в особенности же барометр-анероид.

Но вот погода утихомирилась, баржа вышла из своего временного убежища и направилась к местечку Туровцу с деревянной церковью, стоявшей на берегу Двины. Хотя церковь и не была слишком древней, она заинтересовала художника своей оригинальной архитектурой, и он сделал ее набросок.

Вечером 28 мая вошли в устье речки Мошкурки, сплошь заставленной

плотами. Здесь собралось много всякого рабочего люда. Слышались звуки гармоники, песни плотогонов. В версте от устья, в селе Белая Слуда, стояли на крутом берегу две старые церкви. Художник отправился туда на лодке, а потом не без труда взобрался на берег по сыпучему песчаному откосу. Сквозь молодой сосновый лесок просматривались два великолепных образчика деревянной архитектуры XVII века. Однако весь вид ансамбля портило соседство каменного храма современной постройки.



Север. Облачный день. 1893–1894 гг.

Одна из деревянных церквей была столпообразная. Ее основу составлял высокий бревенчатый восьмерик, покрытый восьмигранным

шатровым верхом. От старости постройка осела, нижние венцы ее подгнили, галерейка, окружавшая храм с трех сторон, обвалилась. Другая церковь, более старая, представляла собой приземистый прямоугольный сруб, на который, ближе к алтарной части, был посажен барабан-восьмерик, также с шатровым верхом. В ней еще сохранился старинный тябловый иконостас без всякой вычурной мишуры. По замечанию художника, «глаз гораздо меньше устает на таком иконостасе, чем на теперешних сверху донизу разукрашенных и раззолоченных».

Местный священник пожаловался Верещагину, что среди его прихожан наблюдается большая склонность к расколу. Многие придерживаются православия чисто формально, хотя и крестят детей, оставаясь в душе раскольниками. Достигнув сорока-пятидесятилетнего возраста, они становятся уже откровенными раскольниками, с неприязнью относятся к православным священнослужителям, молятся в своих тайных раскольничьих молельнях. Это обычное явление и в других приходах. Верещагин в своих очерках ограничился констатацией факта и не объяснял причин распространения раскола, хотя основных причин было две. Одна из них — это приверженность населения старым традициям. Старообрядчество пустило на Севере свои глубокие корни еще с допетровских времен. И другая — это неприятие официальной церкви, состоявшей на службе царизма.

Верещагин написал иконостас одной из старых белослудских церквей. И здесь, как и на Унже, он видел пренебрежительное отношение к памятникам старины. Художник узнал много удручающих примеров того, как по распоряжению духовного начальства разламывали на дрова старые церкви XVII и даже XVI века интересной архитектуры, чтобы на их месте возвести новые каменные храмы. Бывало, что местный священник и прихожане настаивали на том, чтобы сохранить древнюю постройку, но устюжский викарный архиерей решительно предписывал — ломать.

В Белой Слуде Верещагин познакомился и разговорился с чиновником удельного ведомства, осуществлявшего контроль за рубкой и сплавом леса. В бассейне Северной Двины велись интенсивные лесозаготовки. Только по официальным сведениям, ежегодно в Архангельск вывозилось до полутора миллионов лесин, а фактически намного больше. Художник с тревогой писал о хищническом разбазаривании лесных богатств Русского Севера. Деревья валили, из комлевой части вырубали только бревно нужного размера, а все остальное оставляли гнить. Государственное ведомство само лес не заготавливало, а продавало его на корню архангельским торговым домам Шергольда, Лендерса и других. Лесные богатства в крае еще велики,

но по берегам сплавных рек лес уже повырублен. Художник писал о том, что охрана лесов налажена из рук вон плохо. В Архангельской губернии есть лесничества в семь и более миллионов десятин, так что лесничий обычно не знает, где начинаются и где кончаются его леса. При малом количестве лесников и объездчиков нет никакой возможности надежно следить за рубками. Каждый год лесничий выдает известное количество билетов на право вывоза указанного в них количества бревен, но вырубает и вывозят несравненно больше. Чиновник, с которым беседовал художник, уверял, что лес вывозится в Архангельск, а затем за границу в десять раз больше, чем значит по купленным правам.

Судьба русского леса глубоко встревожила Верещагина. Он обратился с письмом в «Новости и биржевую газету». Письмо, озаглавленное «Лесное хозяйство на Севере», было опубликовано в конце 1894 года. Художник писал о злоупотреблениях лесопромышленников, о хищнических рубках леса, о плохо налаженном лесном хозяйстве. Он предлагал увеличить пошлины за право вырубки, отказаться от долгосрочных сделок, выгодных только предпринимателям, обратить внимание на такое частое стихийное бедствие, как лесные пожары, улучшить дороги на Севере. На все эти разумные призывы власти никак не откликнулись, да и вряд ли они могли откликнуться. На разбазаривании лесных богатств наживались не только архангельские лесопромышленники, но и некоторые влиятельные сановные лица в Петербурге.

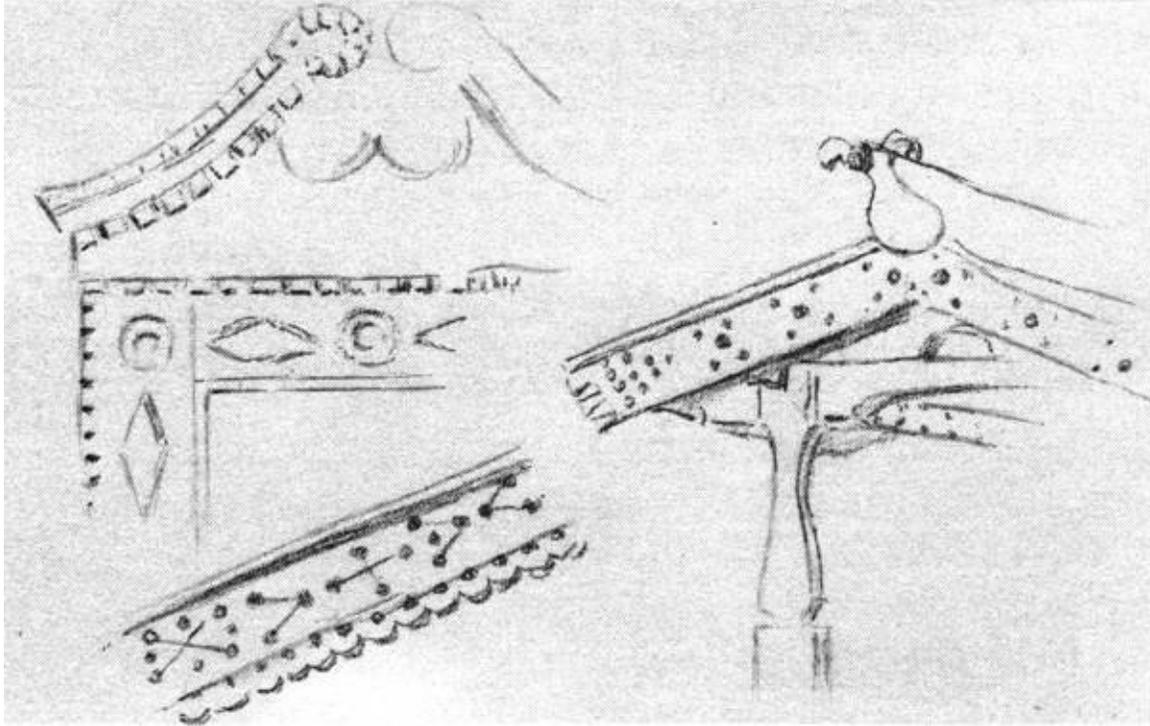
Пятого июня, порыбачив и поохотившись, Верещагин съездил в ближайшую деревню Пивозеры. Еще в середине XVII века здесь построили деревянную церковь в честь Флора и Лавра, считавшихся покровителями домашних животных. Был тогда большой падеж скота, и суеверные люди решили воздвигнуть храм, чтобы обратиться к заступничеству святых. Теперь старая церковь была в полном запустении. Рядом с нею высилась новая каменная, разукрашенная золочеными «завитками и финтифлюшками», каких, по замечанию художника, не увидишь ни в одном стиле.

Здесь священник тоже жаловался на распространение раскольничества. Нетерпимость раскольников иногда доходила до нелепых крайностей. В одной семье муж продолжал держаться православия, а жена перешла в старообрядчество. Она с детьми никогда не садилась есть за один стол с мужем, считала его посуду нечистой, никогда не притрагивалась к ней и детям не велела.



Песчаный остров на Северной Двине. 1894 г.

Лидия Васильевна, сведущая в музыке, хотела познакомиться со старинными напевами Русского Севера. Пригласили певцов. И вот на баржу пришли трое — два мужика и девица. Они долго переговаривались между собой, никак не могли решить, кому запевать. Прошло полчаса, наконец один решился начать, а другие подхватили. Напевы оказались интересными, меланхоличными и, вероятно, старыми, но слова звучали явно по-современному. На другой день явилась уже целая компания певцов, подвыпивших для храбрости. Надрывая горло, гости спели массу якобы старых песен. Возвращаясь на лодке домой, они не прекращали пения, и еще долго над рекой звучали их голоса. Лидия Васильевна записала некоторые мелодии песен. Верещагин нашел сходство между старинными напевами Русского Севера и песнями Центральной Индии, которые доводилось ему слышать во время двух индийских путешествий.



Детали резьбы. 1893–1894 гг. набросок

Одиннадцатого июня путешественники сошли на берег в заштатном городишке Красноборске. Для его обитателей это было событием. На Верещагиных смотрели с любопытством из всех окон домов и дверей лавок. В лавке местного купца Воронина сделали кое-какие покупки, за которые ловкий лавочник постарался заломить завышенные цены.

Красноборск славился расписными бураками — берестяными ведерцами с крышечкой — делом рук местных умельцев. В них можно держать все, даже молоко или воду. Художник, всегда интересовавшийся народными ремеслами, купил несколько таких бураков.

Сделав запасы провизии, подняли якорь и поплыли под парусом, оставляя городишко позади. «Виды на уходивших назад берегах менялись, а краски спокойной воды, отражавшей небо и облака, превосходили всякое описание», — отметил Верещагин. Остановились у островка, и художник съездил в село Пермогорье, расположенное на крутом левом берегу Двины. Здесь издали его внимание привлекла деревянная церковь. Однако вблизи интересного оказалось мало — все окрашено, переделано и позолочено.

Из Пермогорья на земских лошадях Верещагин съездил в село Кулига, находившееся несколько в стороне от Двины. Пара лошадей со звонким колокольчиком лихо неслась по большой дороге, а потом по проселочной,

хуже которой трудно было себе представить. Казалось, вот-вот на очередном ухабе ездок вылетит из тарантаса. Но невозмутимый ямщик стегал лошадь кнутом и как-то благополучно проскакивал косогоры, рвы, ручьи, мостики, трясины.

В Кулиге Верещагин набросал на полотно красивую деревянную колокольню с резными украшениями. Высокая постройка находилась в таком состоянии, что колыхалась при сильном ветре. Местный священник обратился к архиерею за разрешением сломать старый деревянный храм с колокольней, чтобы на их месте построить новый. Верещагин пытался уговорить священника пощадить старинный памятник, а новую церковь строить где-то рядом. Возымели ли какое-нибудь действие его уговоры?

Вечером вышли из Пермогорья и поплыли далее на север. Ветер стал крепчать, появилась крупная зыбь. Баржу стало прибывать к берегу. Туда же прибывало и два плота, шедшие рядом. Плоты прижимали баржу к крутому берегу. Возникла опасность их столкновения. Небольшое суденышко шло на шестах, когда плотогоны стали кричать: «Задавим вас, задавим!» Люди с плотов бросились в лодки, перерезая барже дорогу и зачаливая на берегу канаты. Но весь маленький экипаж баржи, включая и вечно сонного рулевого, проявил необычайную энергию, налег на шесты, и вот удалось проскочить ранее плотов. Еще часа два шли на шестах при сильном ветре, а потом под парусом. Ночью притиснулись к берегу у большого села Черевково.

В селе, как заметил Верещагин, немало богатых крестьянских домов, раскрашенных в вычурной манере, до которой охотники все разбогатевшие лавочники и духовные лица. Так же поступили и со старой, недавно переделанной церковью. Ревнителю благолепия сломали украшения XVII века, заменив их ярко раззолоченными и размалеванными новыми, пробили новые окна, а толстые сосновые бревна трапезной выкрасили белой масляной краской. Прихожане пытались спасти старину, но духовенство настояло на обновлении.

В Черевковской волости были богатые люди, хотя в целом население жило бедно. Среди богачей выделялись Гусевы, оборотистые торговцы с крупным капиталом, ведшие оптовую торговлю хлебом, льном, скотом, кожей. Здесь откармливали быков на продажу как в глубь России, так и за границу.

В Черевкове Верещагин познакомился с земским врачом Богоявленским, развитым молодым человеком, окончившим курс Московского университета. Этот типичный русский интеллигент вызвал у художника чувство искренней симпатии. Приятно было встретить в его

маленькой уютной квартире столичные газеты и журналы. Частной практики у врача, разумеется, не было, так как приходилось лечить преимущественно крестьян. Под его командой находились несколько фельдшеров и повивальные бабки. Все они должны были охватить медицинским обслуживанием население, проживающее на огромной территории протяженностью до четырехсот верст. Врач, мечтавший сначала специализироваться по глазным и внутренним болезням, здесь вынужден был стать лекарем-универсалом и даже делать сложные операции.

Богоявленский сознался Верещагину, что часто становится в тупик и, считая себя недостаточно подготовленным, собирается оставить место и уехать в Москву доучиваться. Василий Васильевич старался разубедить молодого врача, советовал ему не покидать своего поста. «Вы заняли уже его, сожгли ваши корабли, отступить нельзя — смело идите вперед, учитесь здесь, на практике: на всякий интересный случай в столицах множество охотников, а здесь самая разнообразная практика в ваших руках — пользуйтесь» — так говорил Верещагин своему собеседнику. По мнению художника, Богоявленский, следивший за специальной медицинской литературой, не только не отстанет от столичных коллег, но и опередит их. Вряд ли многим из них выпадет возможность распознавать и распутывать самые сложные заболевания, делать самые интересные операции.

Правда, работал Богоявленский в тяжелейших условиях. Земская больничка размещалась в тесной избе, в которой нашлось место только для четырех больничных коек. Врач нарисовал Верещагину самую мрачную картину санитарного состояния уезда. Кроме болезней, обусловленных бедностью и плохим питанием, был широко распространен сифилис. Им были заражены целые волости, преимущественно в тех местах, где мужчины уходили на промыслы. Они приносили домой заразу, заражали жен, те передавали болезнь детям. Всякие заразные больные, в том числе тифозные, тащатся, иногда за несколько сот верст, в больницу Сольвычегодска или Черевкова. Если же мест в больнице нет, то сплошь и рядом, случается, больной возвращается назад с порошками или пузырьком лекарства. Есть ли прок от такой помощи?

Эта безрадостная картина заставила художника заметить: «Когда, поездивши по нашей провинции, ознакомишься с положением медицинского, школьного и др. (дел. — Л. Д.), делается совестно за то, что столько сил и внимания общества отдается столичным сплетням, картам и иностранной политике. Бедствия деревни от болезней, невежества, пьянства и неизбежного их последствия — бедности так велики, что

требуют полного и немедленного внимания».

Из Черевкова Верещагин ездил по скверной дороге в село Едома, что означает «глушь». Здесь так и говорят: «Забрался в такую едому, насилу и выбрался!» Там тоже была старинная церковь, которую собирались ломать. В своих очерках художник специально заметил: «Может быть, читающий улыбнется на мои причитания, но я настаиваю на них, так как считаю, что страна наша бедна памятниками родной старины, и намеренно уничтожать их — значит осмысленно налагать руку и на русское искусство, и на русскую историю».

В Едоме художник сделал этюд двери, расписанной орнаментом.

Из Черевкова вышли под парусами, а как ветер стих, налегли на весла. Сделали остановку в Верхней Тойме. Несколько лет назад здесь снесли деревянную церковь. Новая была малоинтересной, заурядной. У церковной ограды Верещагин нашел чудесную резную деревянную скамейку — все, что уцелело от убранства уничтоженной церкви.

— Эта тоже скоро развалится, — сказал священник. — Мальчишки уже не раз ломали ее, а мы сколачивали. Они потешаются, сбрасывают ее с кручи.

— Что же вы не поставите ее в церковь? Она преинтересная, хорошей работы, ее стоит сохранить.

— Можно ли ставить в церковь такую рухлядь!

Священник, не раздумывая, уступил художнику резную скамеечку за двадцать пять рублей.

В деревне узнали, что какой-то приезжий чудаков заплотил такую огромную цену за старую никчемную вещь, и к барже со всех сторон потянулись разные люди, преимущественно женщины, предлагая купить всякую всячину. Приносили серьги, перстни, старые монеты, а чаще заведомый хлам — пуговицы, пряжки, свертки галунов, продырявленные ковши, сундуки. Один крестьянин ухитрился притащить даже борону. Верещагин терпеливо объяснял, что он по ремеслу своему вовсе не торговец и не скупщик старых вещей. Но отделаться от всей этой назойливой публики было нелегко. Женщины хватили Лидию Васильевну, хвалили достоинства своего товара и причитали, стараясь разжалобить ее: «Нет хлеба, ребятишки есть хотят, беднота! Хоть бы муки купила, бараночку бы снесла». Все же Верещагин не удержался и купил несколько пар серег, старинный резной стул, две украшенные резьбой скамеечки и еще кое-какие мелочи.

Из Верхней Тоймы художник совершил поездку на лошадях к истокам Пинеги, за сто двадцать верст. Ужасную дорогу, по его словам, «нельзя не

только описать, но и представить». Иногда огромное поваленное ураганом дерево преграждало путь, приходилось объезжать его стороной по кочкам и трясине. И никто не заботился о том, чтобы расчистить путь. Единственное здесь начальство — полицейский урядник, живущий в сорока — пятидесяти верстах, занимался своим хозяйством, охотой, рыбалкой, но не службой.



Северная Двина. 1893–1894 гг.

Верхняя Пинега привлекла художника тем, что, по слухам, в одной из ее сельских церквей находилось деревянное изображение Николая Чудотворца во весь рост. Местные жители почитали эту святыню и приписывали ей разные чудеса. Однако поездка на Пинегу разочаровала Верещагина. Церковь и прославленная икона оказались малоинтересными. «Я не солоно хлебавши, лишь с одним небольшим наброском повернул назад», — писал Верещагин.

Вернувшись в Верхнюю Тойму, художник принялся за этюды типажей, одежды, построек. Это привело в смятение темных, суеверных людей. Кто-то пустил слухок, что непонятное занятие приезжего бородача «от

антихриста», а «теплая водица», которой он угощает гостей, непременно испортит человека. Когда Верещагин рисовал головной убор молодой женщины и жена художника предложила ей выпить чашку кофе, гостя отказалась и поспешно ушла. Вероятно, подумала: «Так и есть, вот она, теплая-то водица!»

Ниже Тоймы тянулись огромные пространства выгоревшего леса. «Я дивился неряшливости и нерадению, с которыми охраняются лесные богатства», — возмущался Верещагин.

Снова сильный порывистый ветер затруднил плавание. Прихватив на берегу нескольких крестьян, с трудом дотащились бечевой до деревни Сефтри, при впадении в Двину одноименной речки. Здесь запаслись стерлядями у сефтринских рыбаков и пытались продолжить путь, но из-за ветра вскоре пришлось бросить якорь у островка. К вечеру ветер стал стихать, и путешественники двинулись дальше. Так дошли до Нижней Тоймы. В этом селе Верещагин набросал в записную книжку рисунок колоколенки, поразительно схожей с восточным минаретом.

Село Пучуга было последней пристанью на Двине в пределах Вологодской губернии, ниже начиналась уже Архангельская. От Нижней Тоймы до Пучуги шли ночью. Большую часть этого пути Василий Васильевич был за рулевого. И это дало возможность полюбоваться ночными пейзажами, тихой водой, в которой отражались берега с деревьями и кустарниками, яркой северной зарей, горевшей всю ночь. Стояла тишина, только слышался плеск весел и тихий разговор гребцов, да иногда доносилась песня с плотов, или вдруг вскрикивала чайка, да пролетали, махая крыльями, дикие утки.



Внутренний вид деревянной церкви в Пучуге. 1894 г.

Дряхлый священник пучугской церкви встретил художника недоверчиво, спросил, пытливо поглядывая на него сквозь большие очки:

— Что желаете извлечь из церкви?

— Извлекать ничего не желаю, хочу только посмотреть и занести в записную книжку то, что встречу интересного...

— Что же, вы только одну нашу церковь хотите описывать или и в других местах занимаетесь?

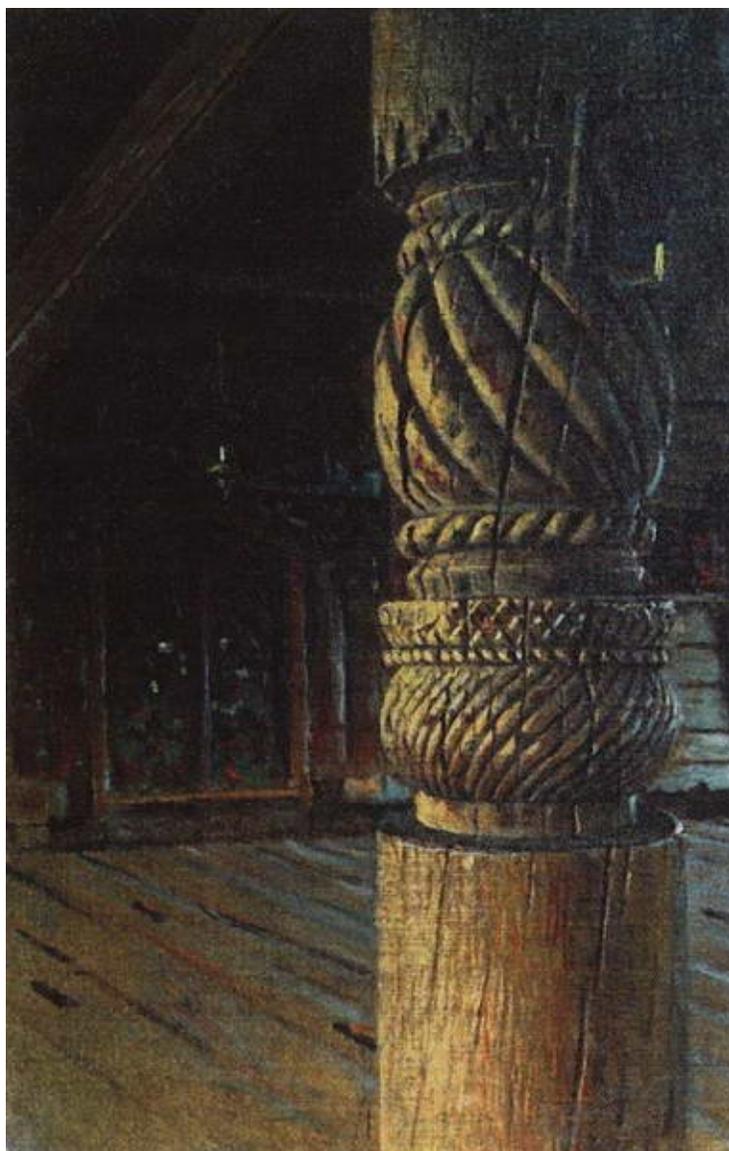
— И в других местах.

Верещагин вынул дорожный альбом и стал показывать свои наброски: вот старинная церковная постройка, вот колокольня, вот фрагмент

деревянной резьбы, а вот головной убор невесты. Это как будто успокоило подозрительного священника, и он послал за сторожем и ключами.

Церковь конца XVIII века оказалась, по словам художника, интересной выше ожидания. Ее интерьер украшали великолепные резные колонны чисто русского стиля. «В виденных мною доселе деревянных церквах я еще не встречал таких оригинальных архитектурных частей, как помянутые колонны — две в самой церкви и две в трапезе; вторые, как поддерживающие низкий потолок, пузаты, приземисты, первые высоки, стройны — и те и другие расписаны, но краски уже послезли», — писал Верещагин, восхищенный красотой скромного деревенского храма.

Художник решил остановиться в Пучуге на несколько дней, чтобы сделать зарисовки и этюды. Откладывать это не приходилось, так как церковь собирались ломать из-за того, что река подмывала крутой берег, на котором она стояла, — оставалось уже несколько сажен до постройки. В следующую весеннюю воду церковь могла рухнуть. На одном из этюдов художник запечатлел интерьер храма с украшавшими его колоннами, на другом — отдельный фрагмент колонны.



Колонны церкви в Пучуге. 1894 г. Этюд

Церковный староста — местный богач Яков Русинов — оказал Верещагину услугу — помог ему нанять двух крепких парней вместо обоих Гаврил, которым, видимо, наскучило путешествие и захотелось вернуться домой.

В Пучуге по случаю какого-то местного праздника народ шумно веселился. Слышались пьяные крики и песни. Верещагины опять пригласили к себе песенников. Но они не оправдали их надежд; пришли подвыпивши и пели так нестройно, что пришлось поскорее от них избавиться. Лидия Васильевна смогла записать только одну свадебную песню, которую спели более или менее недурно. На следующий день певцы

сами пришли под окна дома Русинова, пригласившего художника с женой на чашку чаю, и закатили такой концерт, что хозяин вынужден был время от времени покрикивать из окна: «Иван, а Иван, ты бы, брат, полегче!»

Верещагин подмечал своеобразие Русского Севера, характерный говор местных жителей, заметно отличавшийся от говора жителей Центральной полосы. Он записывал интересные диалектизмы, обороты речи, пословицы, поговорки. Художник восхищался народным искусством северян. В его альбомах было сделано много зарисовок памятников деревянной архитектуры, резных украшений, крылечек, оконных наличников, образцов старинной утвари, народных костюмов.

Однако Верещагин не идеализировал жизнь северян. Он видел их темноту и подверженность влиянию разного рода колдунов и знахарей. Многие представители православного духовенства, которые, казалось бы, должны были блюсти нравственные основы общества, выполняли свои пастырские обязанности формально и поэтому не пользовались авторитетом среди местных жителей, неохотно посещавших храмовую службу. Художник стал свидетелем, как в селе Сельцо во время церковной службы пьяный староста брэнчал медяками, двое певчих перемежали службу смехом, один из них рассказывал другому что-то смешное. Не поэтому ли молящихся было всего человек десять — двенадцать. Верещагина удручали широкое распространение пьянства, поразительная нищета. Целые деревни жили на подаяния. Питались иной раз тухлой рыбой, а говядина была редким лакомством. Возможности земледелия не использовались. Картофель еще местами выращивали, а капусты, гороха, лука, моркови, брюквы, свеклы нельзя было встретить. На вопрос художника, почему же нет этих овощей, люди обычно отговаривались тем, что не знают, где достать семян.

Эта удручающая картина заставила Верещагина через некоторое время опубликовать письмо в «Вестнике русского сельского хозяйства». Он призывал Императорское вольное экономическое общество серьезно заняться развитием сельского хозяйства на Русском Севере. «Важно, чтобы просвещенное общество не отказало в участии и посильной помощи этим необъятным, чудесным привольным краям, богом не обиженным, но людьми порядочно-таки забытым», — писал художник.

Миновали еще несколько сел. Река становилась глубже и многоводнее. Высокие крутые берега покрывал еловый лес. Верещагинскую барку принимали за купеческое судно с товарами и кричали с плотов и с берега:

— С чем баржа? Куда едешь!

На подступах к Архангельску Двина разделилась на два рукава. На

сочных пастбищах паслись коровы холмогорской породы. Двенадцатого июля показался Архангельск. Проснувшись утром, путешественники увидели впереди лесопильный завод Шергольда и Суркова, штабеля леса. У причалов стояло множество судов, принимавших пиломатериалы и увозивших их за границу...

В Троицкой гостинице Архангельска, куда путешественники зашли пообедать, Василий Васильевич набросился на свежие газеты и журналы. В журнале «Нива» он увидел портрет нового французского президента Перье. Оказалось, что прежний президент Карно был убит террористом. Что изменилось в политической жизни Франции в результате этого убийства? После обеда погуляли по набережным и бульварам города, осмотрели домик Петра I — скромную бревенчатую избу, испорченную побелкой.

Завершить путешествие Верещагин решил посещением Соловецкого монастыря в Белом море. На монастырской пристани Архангельска царили беспорядок и толкотня. Монахи в высоких скуфьях бегали, суетились, переругивались. В толпе богомольцев встречались самые разнообразные типажи — дряхлая старуха, почти слепая, на костылях, еле волочившая ноги, старики, молодые, некоторые были в подпитии. Полиция и пароходное начальство покрикивали на публику. В каютах парохода держался специфический запах соленой рыбы, восковых свечей и грязного, застиранного белья.

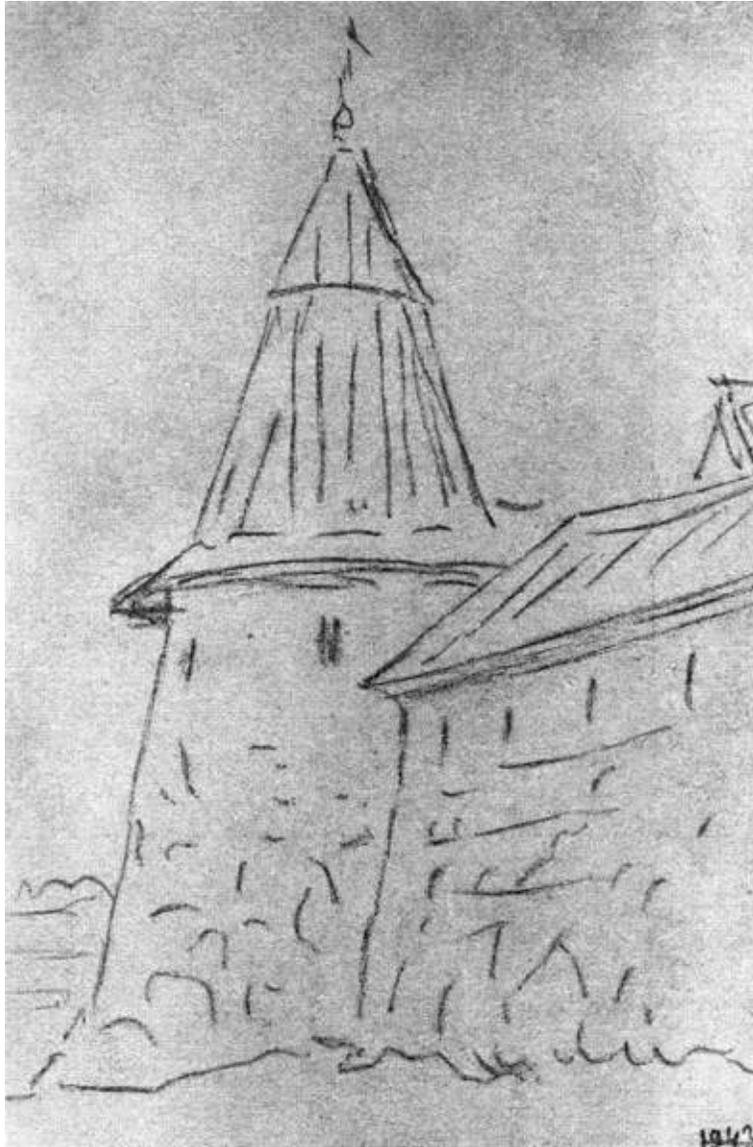
Ранним утром, когда пароход «Соловецкий» подходил в Соловкам, пассажиры увидели с палубы множество зеленых куполов. Звонили колокола. Богомольцы истово крестились.

Офицерский Георгиевский крест в петлице помог художнику получить в монастырской гостинице один из лучших номеров, двухкомнатный. Постельное белье оказалось невероятно грязным. На просьбу переменить его монах-прислужник стал жаловаться на бедность. Но рублевая бумажка сделала свое дело, и чистые простыни были принесены. Долго не могли добиться самовара. Но стоило дать монаху двугривенный, как появился и самовар.

«Монастырские стены, выложенные из крупного булыжного камня, очень интересны, — писал Верещагин. — Это циклопическое сооружение. Они носят на себе много следов бомбардировки 1852 года, когда два английских парохода после сильной стрельбы ни с чем отошли от монастыря. В дереве и кирпиче остались дыры. Но булыжник даже и не расколот».

Восхищаясь суровым и величественным обликом монастыря-крепости и его героической защитой от англичан во время Крымской войны,

художник не мог не заметить, что «все церкви монастыря донельзя перепорчены позднейшими переделками и украшениями безвкусного характера», что живопись, покрывающая стены, была ниже всякой критики.



Соловецкий монастырь. 1894 г. набросок

Верещагин осмотрел монастырскую ризницу с ее различными ценностями, дарованными царями и именитыми лицами, познакомился с иконописной школой. В ней, по наблюдениям художника, обучение было поставлено очень примитивно. Ученики, не владевшие техникой рисунка, старательно копировали плохие оригиналы под наблюдением глухого келейника.

Кормили паломников невкусно. Хлебали из общей миски и здоровые и больные. Вытирали руки после еды грязной тряпкой. Вопиющая антисанитария отбила у Верещагина охоту питаться за общим столом. В монастыре можно было купить, далеко не дешево, качественные продукты, например свежепросоленную семгу, заказать испечь пирог. Верещагин видел корыстолюбие соловецких монахов. Он отмечал в своих очерках, что монастырь на Белом море был не только молитвенной общиной, но и весьма преуспевающей торговой компанией с огромной прибылью, из которой государство не получало ни копейки.



Крым. Дорога в горах. 1896–1899 гг.

Посещение Соловецкого монастыря в целом не произвело на Верещагина благоприятного впечатления, и он решил не задерживаться здесь долго. По мнению художника, монастырь уже пережил свою славу. «Самый тип теперешнего соловецкого монаха стал менее симпатичен, — писал Верещагин, — это не инок-бессребреник, заботящийся о врачевании телесных и душевных немощей ближних, а делец, хлопочущий о том, чтобы собрать побольше всего — от денег и драгоценных камней до молока и семги, — монах, любящий тепло, обильную пищу и безбедное житье за счет ближних...»

Возвратившись в Москву из поездки по Русскому Северу, Верещагин привез много рисунков и около двух десятков прекрасных этюдов масляными красками. В их числе «Северная Двина», «Иконостас белослудской церкви», «Резной столб в церкви села Пучуга», «Главный вход в соборную церковь города Сольвычегодска» и другие. Из всех этюдов, запечатлевших памятники деревянной архитектуры, пейзажи, типажи местных жителей, наиболее интересны изображения интерьеров старинных церквей. В них художник сумел передать свое восхищение гармоническим синтезом архитектуры и декоративного изобразительного искусства. Если в картинах туркестанской серии Верещагин прибегал к пестрому колориту ярких красок, то северные этюды он выполнил в сдержанной, приглушенной палитре, в которой преобладали темные тона. Они, как подметил А. К. Лебедев, верно передают скромную северную природу, полумрак церковных интерьеров, прохладу просторов северной реки.

Глава XII

Эпопея 1812 года

На протяжении десяти с лишним лет, охватывая конец восьмидесятых и все девяностые годы, Верещагин работал над картинами о войне 1812 года. Начиная работу под Парижем, продолжил и завершил ее в Москве.

Художник мысленно переносился в начало века. Когда уставал работать за мольбертом, садился за письменный стол, загроможденный альбомами с зарисовками, гравюрами и репродукциями, историческими трудами о наполеоновских войнах. Не раз перечитывал «Войну и мир» Л. Н. Толстого. Выходил на крыльцо и вглядывался в панораму Москвы с возвышавшимися над ней остроконечными башнями Кремля, Иваном Великим. Художник мысленно представлял себе зловещее зарево пожара над городом, почти физически ощущал запах гари, слышал цоканье копыт по выжженным улицам, видел трагически мечущуюся под сводами кремлевской палаты фигуру Наполеона.

Образ французского императора долго не давался Верещагину. Он еще и еще раз всматривался в репродукции с картин известных французских баталистов — Гро, Ораса Верне, Мейссонье — и бросал их с чувством неудовлетворенности: слишком красив, романтичен, почти обожествлен воинственный император! А ведь в сущности это злой, задиристый и сумрачный человек. Французские живописцы академической школы возвеличивали Наполеона, он же, русский баталист-реалист Верещагин, поставил перед собой цель развенчать ложный кумир, подчеркнуть его физическую и нравственную непривлекательность.

Верещагин всматривался в лица знакомых, случайных прохожих, открытки с портретами популярных артистов московских театров, надеясь встретить тяжелый, угрюмый наполеоновский взгляд, похожий на взгляд того Бонапарта, который сложился в представлении художника. Существует версия, что сходство с Наполеоном Верещагин нашел в известном артисте театра Корша А. М. Яковлеве, который и позировал ему в качестве натурщика. Однако биографы художника высказывают сомнения относительно достоверности этой версии.

Вся серия картин о войне 1812 года состояла из двадцати законченных полотен и множества этюдов и набросков. На них были запечатлены отдельные эпизоды Отечественной войны русского народа с полчищами

Наполеона, а вместе они составляли большое, развернутое историческое повествование. Писал художник свои картины не в хронологической последовательности тех событий, которые были в них отражены.

Логическим началом серии служит полотно «Наполеон I на Бородинских высотах» (1897). Клубы порохового дыма затянули небо. В левой части картины сидит на походном стуле, положив левую вытянутую ногу на барабан, Наполеон, наблюдающий за ходом развернувшегося сражения. Он в сером сюртуке и шляпе-треуголке, располневший, коротенький и внешне непривлекательный человек. Скрестив руки на груди, полководец сердито насупился. Упорное сопротивление русских сломало все его стратегические планы; неясный пока еще исход сражения вызывает тревогу. Позади Наполеона толпятся маршалы и генералы в парадных мундирах. Кто-то наблюдает за полем боя в подзорную трубу. Их напряженные позы и хмурые лица выражают тревогу, ожидание. Позади свиты — шеренги гвардейцев.

Главная фигура композиции — сам Наполеон. Верещагин создал не романтически приподнятый образ, какой мы часто видим на полотнах французских баталистов, а приземленный, дегероизированный. Наполеон — азартный игрок, озадаченный, встревоженный упорством русских, спутавших его карты, обескровливающих его доселе непобедимую армию. Композиция картины подчеркивает отчужденность полководца не только от солдат, но и от ближайших своих помощников. Это капризный, самовлюбленный диктатор, который даже в эту тревожную минуту выглядит позером.

Холм покрыт яркой зеленой травой с полевыми цветами, на которую ложатся тени французов, — символическая деталь, напоминающая о том, что враг топчет родную землю.

Продолжением предыдущего сюжета служит картина «Конец Бородинского боя» (1899–1900). Отгремели залпы. Ценой огромных потерь французы овладели позициями русских войск. На полотне запечатлен знаменитый редут Раевского после боя. Во рву перед редутом беспорядочное нагромождение трупов французских солдат — свидетельство тяжелых потерь неприятельской армии. Изуродованные тела, окровавленные лица подтверждают жестокость минувшего сражения и бессмысленность этих жертв ради славы честолюбивого авантюриста-завоевателя. И совсем безнравственными, нелепыми рядом с этой трагедией выглядят на втором плане кирасиры, приветствующие показавшегося вдали со свитой французского императора.

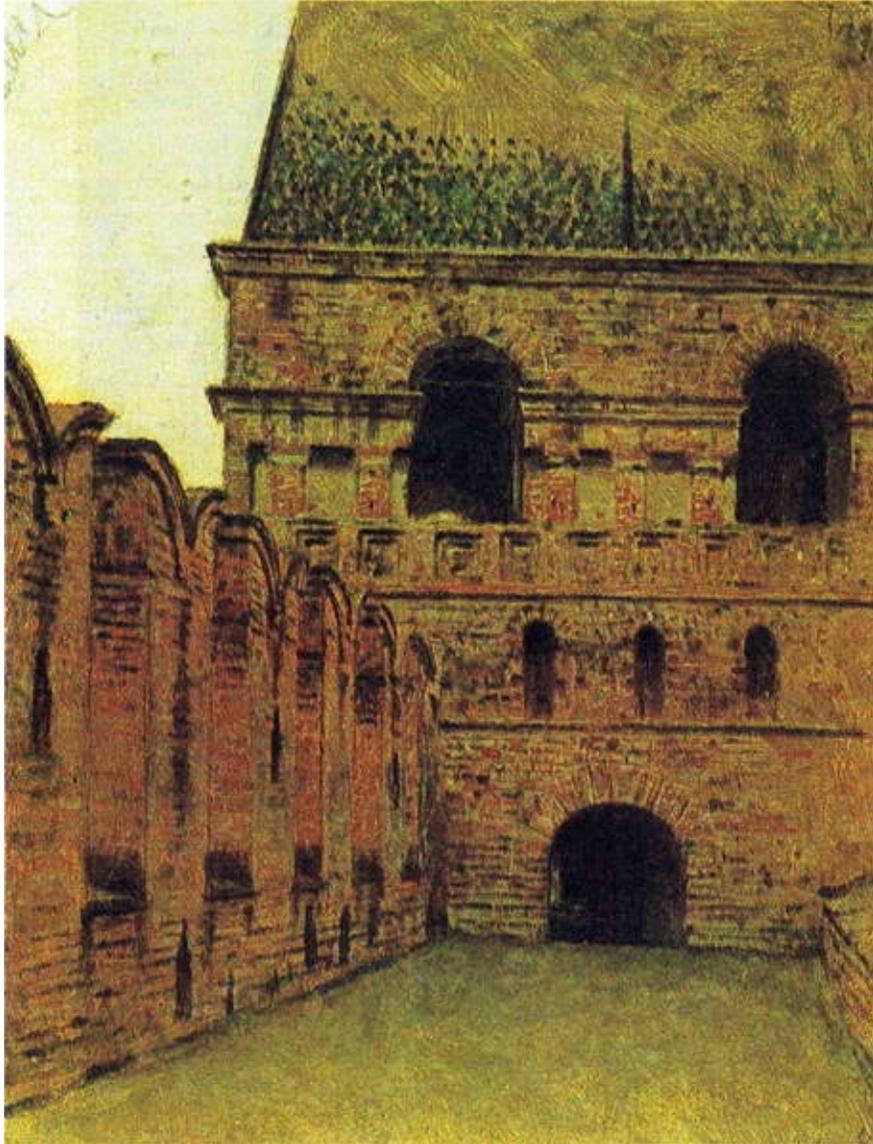
На картине «Перед Москвой в ожидании депутации бояр» (1891–1892)

Наполеон стоит на Поклонной горе и всматривается в панораму Москвы со сверкающими на солнце златоглавыми храмами и белокаменными палатами. Проходящие мимо войска восторженными возгласами приветствуют императора, предвкушая поживу в русском городе. Но Наполеон, застывший в напряженной позе, глух к приветствиям. Он ждет депутации именитых москвичей с ключами от города, как это всегда бывало в покоренных им странах. Но депутация не идет и не придет. Наполеоновские войска вступят в мертвый, покинутый жителями непокоренный город. Зритель не видит лица Наполеона, обращенного к нему спиной, но вся его поза выражает мрачное оцепенение от сознания того, что русский народ не покорился, с захватом Москвы война не кончилась, захватчикам придется столкнуться с упорным сопротивлением русских.



Перед Москвой в ожидании делегации бояр. 1891–1892 гг.

Картина «В Кремле пожар» (1897–1898) изображает одну из самых драматичных для французского полководца и его армии ситуаций. Наполеон на кремлевской стене наблюдает через проем между зубцами за разбушевавшимся в городе пожаром. Огонь подступает к самому Кремлю и угрожает его постройкам. Горящие головешки и искры летят на стену, сверху стелется черный дым и копоть. Мрачной тревогой охвачены Наполеон, стоящие позади него маршал Даву, другие маршалы и генералы.



Часть стены и Оружейной башни. 1897–1898 гг. Этюд к картине «В Кремле пожар»

Конкретный эпизод, изображенный на полотне приобретает звучание широкого символического обобщения — земля горит под ногами захватчиков, и не будет им пощады на русской земле, их ожидает неминуемая расплата.

«Возвращение из Петровского дворца» (1895) — гневное осуждение варварства французских агрессоров. По выжженной, заваленной черными головешками, мертвой улице, мимо разрушенных пожаром домов, пепелищ и обугленных деревьев возвращается Наполеон со свитой из загородного дворца, где он отсиживался, спасаясь от разбушевавшегося огня и дыма.

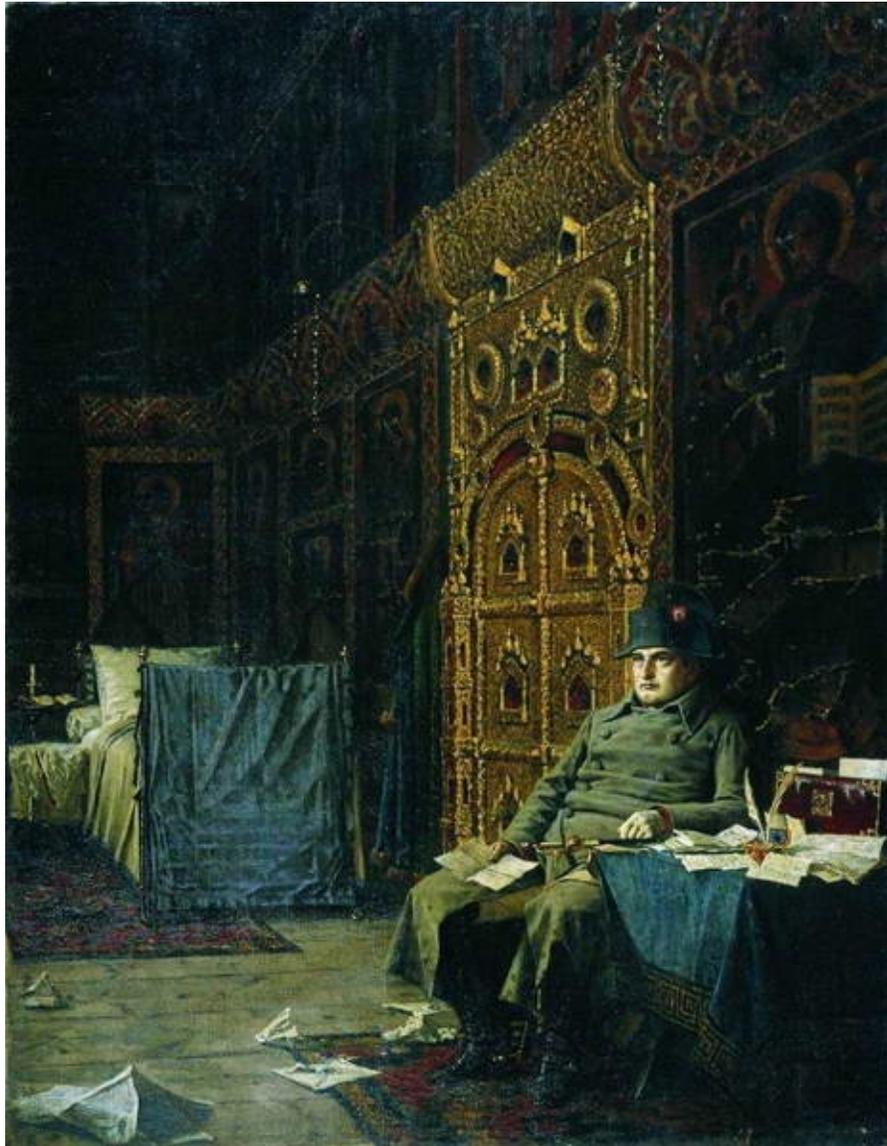
Этой картине по теме созвучны две другие — «Зарево Замоскворечья» (1896–1897) и «Сквозь пожар» (1899–1900), напоминающие о тяжелых испытаниях, выпавших на долю Москвы во время пребывания в ней французских захватчиков.

До высокого трагического и обличительного пафоса художник поднимается в картине «В покоренной Москве», или «Поджигатели» (1897–1898). На полотне изображена жестокая расправа захватчиков над мирными жителями Москвы из числа немногих оставшихся в городе, обвиненных в поджогах, которые, видимо, были следствием бесчинств и пьяных оргий французских солдат, превратившихся в неуправляемую массу мародеров и грабителей. Мы видим шеренгу наполеоновских солдат — бездумных исполнителей, расстреливающих у церковной стены русских бедняков, одетых в лохмотья, обутых в лапти или босых. На переднем плане на земле лежат тела убитых. Лица расстреливаемых спокойны и мужественны, они не просят о пощаде, а с презрением и ненавистью смотрят в лицо врага.

На картине «В Успенском соборе» (1887–1895) зритель видит богатый интерьер одного из кремлевских соборов, выдающегося памятника русской культуры, превращенного захватчиками в конюшню. На переднем плане изображены лошади, жующие сено, чуть дальше — французские солдаты. Они мародерствуют в храме, обдирая ценные оклады с икон, ломают и портят убранство. Художник гневно осуждает захватчиков за мародерство и глумление над русской культурой.

Картина «Наполеон и маршал Лористон» (1899–1900) хорошо передает душевную драму полководца, убедившегося в недостижимости победы. Наполеон дает напутствия Лористону, направляя его в ставку Кутузова предложить мир. «Мир во что бы то ни стало!» — восклицает Бонапарт, так как не видит иного выхода. Армия его уже небоеспособна, она стремительно тает. Если не мир, то ее ждет полный разгром. Лористон покорно склонился перед Наполеоном, выслушивая категоричный приказ. Маршал растерян и подавлен. Он не смеет перечить императору, но, видимо, не верит в успех своей миссии.

Картина «На этапе. Дурные вести из Франции» (1887–1895) также передает психологическую драму Наполеона. Мы видим интерьер сельской церкви, наспех превращенной в императорскую ставку. Наполеон сидит за письменным столом в тревожном раздумье. Только что он получил депешу из Парижа о раскрытии заговора против него, усугубляющего его критическое положение. Взгляд Наполеона передает едва сдерживаемую ярость. На полу разбросаны скомканные листки полученной депешы.



На этапе. Дурные вести из Франции. 1887–1895 гг.



На этапе. Дурные вести из Франции. Фрагмент

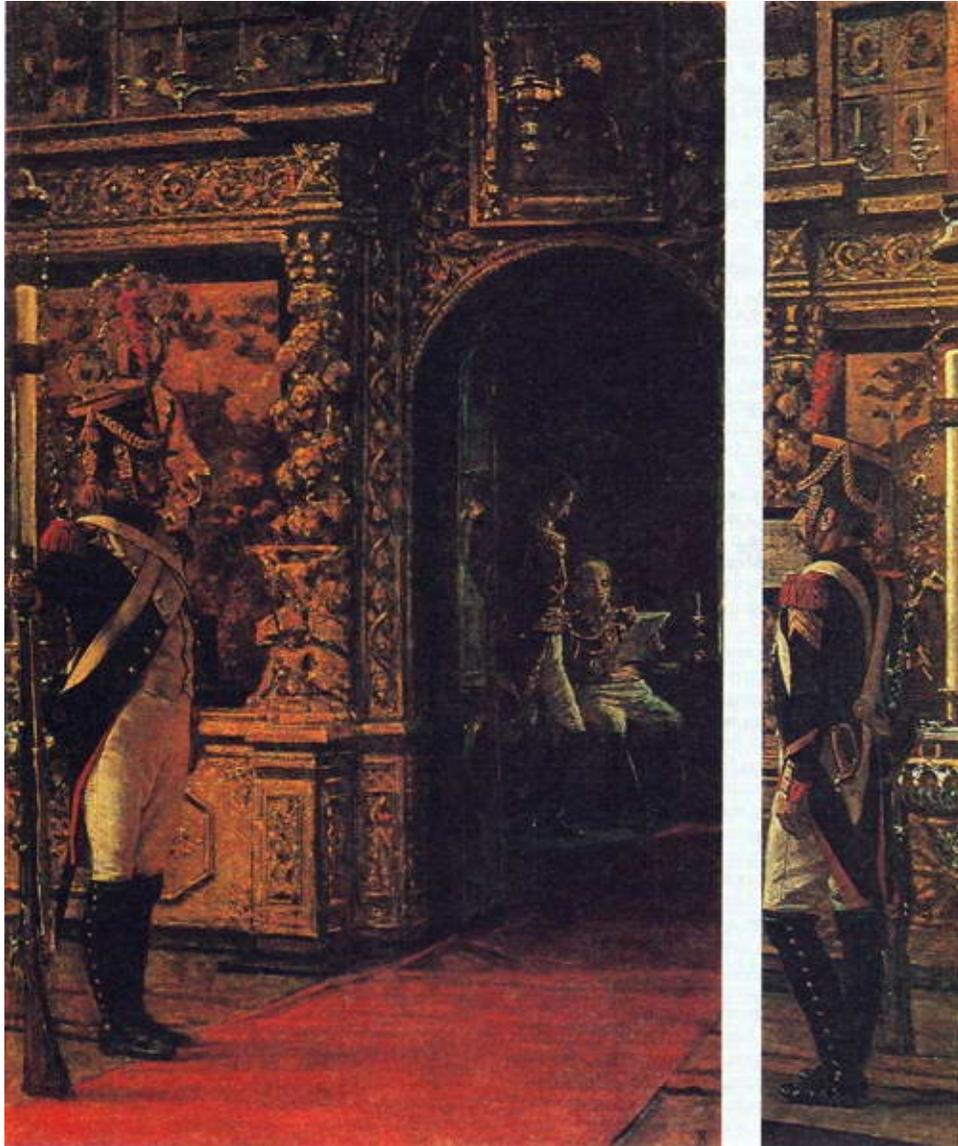
На картине «В Городце — пробиваться или отступить?» (1887–1895) мы видим Наполеона в драматической ситуации. Французский император в простой крестьянской избе с маленькими оконцами склонился над картой. Он охвачен глубокой тревогой, мучительно раздумывая над решением — пробиваться ли с боями на южную, Калужскую дорогу или возвращаться по старой, опустошенной Смоленской дороге. Маршалы ожидают в напряженном внимании наполеоновского решения.

Со стороны русских война против захватчиков приняла характер народной войны. Этой теме посвящена картина «Не замай! Дай подойти!» (1887–1895). На ней изображена засада, партизаны притаились в заснеженном ельнике и поджидают отступающих французских солдат. Под тяжелыми шапками снега прогнулись ветви деревьев. Во главе партизан статный бородач-крестьянин в овчинном полушубке с умным волевым лицом. В этом образе чувствуется смелость, решительность, патриотизм —

черты, характерные для простых русских крестьян, поднявшихся на борьбу с захватчиками. За спиной вожака виднеются фигуры других крестьян, вооруженных первым попавшимся под руку оружием и рвущихся в бой с врагом. Рассудительный вожак сдерживает их порыв и выжидает, пока французы вплотную приблизятся к засаде.



«Не замай! Дай подойти!» 1887–1895 гг.

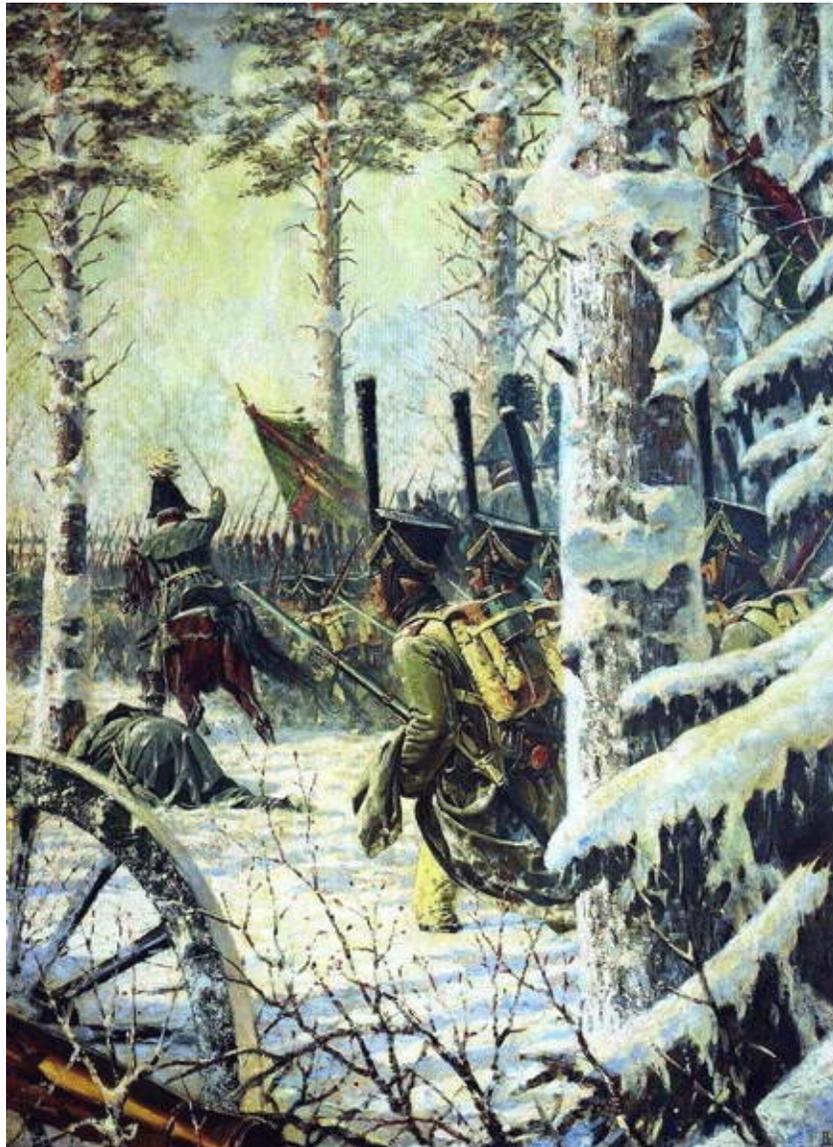


*Маршал Даву в Чудовом монастыре. 1900 г.
Французский часовой у алтаря. Фрагмент картины*

На картине «С оружием в руках — расстрелять» (1887–1895) изображены трое пленных партизан, связанных и поваленных на колени перед Наполеоном. Среди пленников мы видим и партизанского вожака с предыдущего полотна. Партизаны не просят о пощаде, не унижаются перед врагом, а сохраняют достоинство, сознание своей правоты. Наполеон закутан в теплые одежды и оттого выглядит жалким и карикатурным в сравнении с русскими крестьянами. Он охвачен яростью. Участь пленников решена — их ждет французская пуля. Наполеоновские солдаты жмутся к костру, страдая от холода. Валяется в снегу разбитая французская

артиллерия. Хищные птицы кружатся над трупами павших французов. При взгляде на картину зритель понимает, что жестокая расправа над русскими патриотами не изменит бесславной судьбы захватчиков.

Картина «В штыки! Ура, ура!» (1887–1895) составляет исключение в серии, так как непосредственно показывает не врага, а русскую армию. На ней гренадеры в ровном строю в дружном порыве устремляются по снежному полю на противника. Высок моральный дух русских воинов, изгоняющих интервентов с родной земли.



«В штыки! Ура, ура!» 1887–1895 гг.

Взаимосвязаны по теме две заключительные картины серии —

«Ночной привал великой армии» (1896–1897) и «На большой дороге. Отступление, бегство» (1887–1895). Они символизируют крах захватнических планов Наполеона в России, бесславный конец его похода и историческое возмездие, которое понесла его армия.

На первой из этих картин мы видим привал наполеоновских солдат, обессиленных, голодных, на снегу в лютую зимнюю стужу. Это уже не армия, а жалкое, деморализованное скопище мародеров, одетых кто во что горазд — награбленные церковные ризы, женские салопы, барские шубы и т. п. Метет снег, солдаты жмутся друг к другу, тщетно пытаясь согреться.



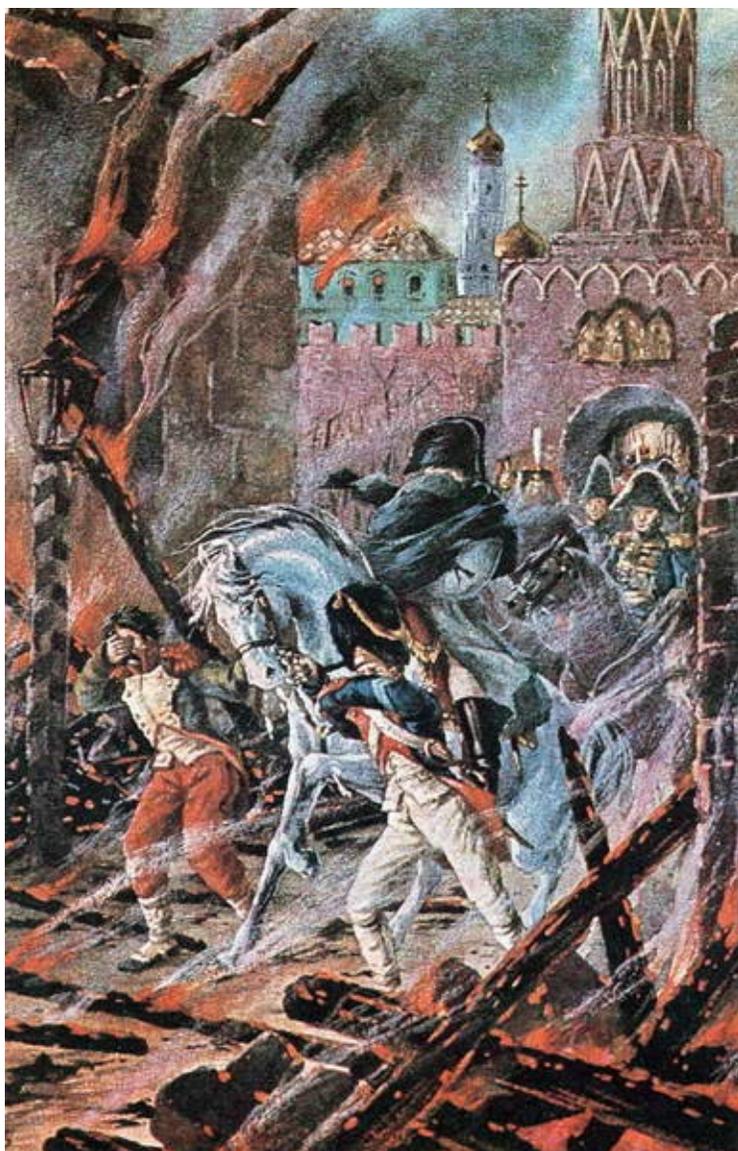
Ночной привал великой армии. 1896–1897 гг.

На втором полотне по зимней дороге отступает Наполеон со свитой и остатками гвардии. Впереди колонны сам император в теплой шубе и меховой шапке. Он опирается на палку. Вид у него жалкий, от былой спеси не осталось и следа. Злое, угрюмое выражение лица передает крушение всех его честолюбивых надежд. Вдоль дороги занесенные снегом трупы, разбитые орудия, повозки, зарядные ящики — свидетельства бесславного конца его великой армии. Яркое зимнее солнце, радостно играя бликами на заснеженных полях, контрастирует со зловещим видом дороги и как бы

символизирует торжество победы русского народа над врагом.



В Петровском дворце в ожидании мира. 1887–1895 гг.



Бегство Наполеона из Кремля. 1887–1895 гг.

Давая оценку этой замечательной картине, А. К. Лебедев писал: «Образ Наполеона, бегущего из России по трупам собственных солдат, среди остатков и останков некогда великой армии, превращается в знаменательный обобщающий образ большого исторического смысла, символизирует судьбу захватчиков, посягнувших на русскую землю».

Работа над этой картиной заняла продолжительное время. Художник упорно искал наиболее удачное ее композиционное решение, выполнил карандашом и пером несколько предварительных набросков-этюдов, прежде чем остановился на окончательном варианте. Как вспоминал Верещагин, не раз он бродил по Бородинскому полю и по тем дорогам, по

которым отступала наполеоновская армия, стараясь зрительно представить себе события войны 1812 года.

Стремление Верещагина глубже постичь историческую эпоху наполеоновских войн заставило его взяться не только за кисть, но и за перо. Он пишет книгу «Наполеон I в России — 1812 год». В ней он собрал выдержки из воспоминаний современников — очевидцев минувших событий. Кроме этого художник готовил развернутые объяснения для каталогов к своим последующим выставкам, на которых намеревался представить картины о войне 1812 года. Не будучи профессиональным историком и последовательным материалистом в понимании истории, Верещагин, переоценив роль субъективного и династического факторов, не смог глубоко и четко объяснить социальную сущность наполеоновской политики и личности самого Наполеона I. В то же время, стремясь развенчать французского полководца, снять с него ореол гениальности, художник заметил, что Наполеон прикрывал свою завоевательную политику трескучими фразами о «справедливом» походе цивилизации против варварства. Идя в глубь России, он делает ту же ошибку, какую в свое время совершил Карл XII. «Видя, что чудная армия его гибнет, тает, как лед, на знойных утомительных переходах, чувствуя себя поглощенным громадностью пройденного (но незавоеванного) пространства, обманутым тактикою неприятеля, непревзойденной его твердостью, — все-таки идет вперед, буквально устилая путь трупами... — писал Верещагин об авантюризме Наполеона. — В Москве должна была начаться агония громадного предприятия, участники которого устали, а руководитель потерял голову... Потом обратное движение, с его рассчитанною медленностью для сохранения награбленного солдатами добра, давшего возможность русским предупредить французские войска и преградить им дорогу; разделение армии на отдельные самостоятельные отряды, один за другим погибшие, почти истребленные...»

По мнению искусствоведов, не все картины, посвященные войне 1812 года, удались художнику в равной мере, и в целом они уступают по своим художественным достоинствам картинам других его военных серий — туркестанской и балканской. Некоторые картины о войне 1812 года, например «Конец Бородинского боя», страдают внешней иллюстративностью, содержат элементы театральности. Наиболее удачно передают психологическое состояние человека картины, изображающие Наполеона на кремлевской стене, в деревенской избе и в разговоре с Лористоном. Выделяется также полотно «Не замай! Дай подойти!», где Верещагин достигает большой силы типизации в изображении людей.

Но каковы бы ни были слабости и просчеты отдельных картин о войне 1812 года, вся серия стала монументальной эпопеей, воспевавшей патриотизм, мужество, национальную гордость русского народа.

Многие критики сравнивали верещагинскую эпопею с романом Л. Н. Толстого «Война и мир», называли художника Толстым в живописи, хотя серия картин, посвященных войне 1812 года, и не могла претендовать на такой всеобъемлющий охват исторических событий, как монументальное толстовское произведение. Верещагин не разделял некоторых существенных черт мировоззрения Л. Н. Толстого, и особенно его тезис непротравления злу. Но великого писателя и великого художника роднили ненависть к войне и агрессии, признание решающей роли народных масс в развитии исторических событий, в частности войны 1812 года. Оба, и Толстой и Верещагин, критически относились к личности Наполеона. Художник развенчал наполеоновский культ, показав, что авантюризм агрессора принес неисчислимы бедствия не только странам, подвергшимся агрессии, но прежде всего самой Франции и ее народу.

Занятый работой над картинами о войне 1812 года, художник в течение ряда лет не устраивал своих выставок ни в России, ни за границей. В 1895 году Верещагин выставил в Москве, в помещении Исторического музея, выполненные за последнее десятилетие более восьмидесяти картин и этюдов, в том числе те из картин об Отечественной войне, которые к тому времени были завершены. Официальная критика их встретила резко негативно. Причины этого были следующие: Верещагин не прославлял Александра I как победителя, не показал ни одного русского полководца, предпочтя им каких-то бородатых мужиков.

Газета «Русские ведомости» упрекала художника в том, что он не воспроизвел во всем парадном блеске наполеоновскую армию, гвардейцев в высоких медвежьих шапках, драгун с конскими хвостами. С желчными нападениями на Верещагина обрушились «Московские ведомости», придравшись к оформлению его выставки. Припомнив ему вызвавшие раздражение церковников картины на евангельские сюжеты, обвиняли художника в саморекламе и резко критиковали его картины о войне 1812 года.

В следующем году верещагинская выставка открылась в Петербурге, в доме Ганзена на Невском проспекте, напротив Казанского собора. Нападки на художника и его новые картины продолжались. Корреспондент «Нового времени» писал, преднамеренно искажая действительные факты, что выставка не имела такого успеха, как предыдущие выставки Верещагина, а картины о войне 1812 года мало воздействуют на зрителя, верещагинский

же Наполеон неудачен. На это выступление художник в своем интервью журналистам ответил: «Мне говорили, что в одной из газет было сказано, будто мои старые картины лучше новых. Но в той же газете эти старые картины были обозваны навозными кучами! Где же больше тенденциозности: у критика или у художника?»

Не менее враждебно выступили и «Санкт-Петербургские ведомости». По утверждению критика этой газеты М. Соловьева, боевые картины Верещагина «не знают ни героизма, ни национальной славы, а светлая сторона художнику недоступна». Критика раздражали откровенный показ ужасов войны и отсутствие парадности. Другой критик, Вл. Михневич, выступая в «Новостях и биржевой газете», утверждал, что вся эпопея Верещагина, посвященная войне 1812 года, вышла бледной и невыразительной, а образ Наполеона в ней неудачен. По мнению известного критика В. Чуйко, признававшего Верещагина крупным и талантливым художником, тенденциозность снижала художественное достоинство верещагинских картин, а их историческая значимость уступала место случайному анекдоту или жанру. Впрочем, выступая в журнале «Всемирная иллюстрация», этот автор делал исключение для картины «На большой дороге, отступление, бегство...», считая ее лучшей в серии.

Некоторые органы печати, в частности журнал «Русский архив», хотя и не опускались до откровенной брани в адрес художника, выражали неудовлетворение тем, что Верещагин показал преимущественно французскую сторону, крах завоевателей, но почти не представил победителей, русскую армию, ее героев. В этой связи высказывались пожелания, чтобы художник продолжил работу над серией о войне 1812 года.



Снег на деревьях в суровую зиму. Этюд

Всех верещагинских недоброжелателей превзошел своей разнузданностью сатирический, а скорее бульварный журнал «Шут», изошрявшийся в плоском зубоскальстве. Он поместил злую карикатуру под заголовком: «Художник В. В. Верещагин — кровожадный монстр или новое пугало, изобретенное нашими критиками». Карикатурист изобразил художника, высунувшегося из бочки с кровью и с кинжалами за поясом. В каждой руке он держал по два кинжала, с которых стекала кровь. А возле бочки, в луже крови, валялась отрубленная голова какого-то экзотического субъекта в чалме.

Более благожелательно критика встретила верещагинские этюды, написанные на Русском Севере. Ряд газет и журналов в связи с петербургской и московской выставками Верещагина публиковали беседы корреспондентов с художником, его биографию. В интервью, которое Верещагин дал корреспонденту «Новостей и биржевой газеты», он рассказал о том, как работал над картинами о войне 1812 года, где и как собирал для них материал. Все подобные публикации вызывали большой интерес читателей.

Первый декабрьский номер журнала «Живописное обозрение» за 1895 год почти целиком был посвящен Верещагину. На его страницах было воспроизведено около десятка репродукций с верещагинских картин. Очерк

о художнике, в котором упоминалось и о его последней выставке, был выдержан в благожелательном тоне. Доброжелательно выступил с оценкой петербургской выставки Верещагина и «Правительственный вестник». Газета подчеркивала, что художник долго и добросовестно готовился к работе над картинами о войне 1812 года, он задался целью изобразить Бонапарта не каким-то полубогом, а просто человеком. Его картины правдивы, художественны, полны мысли, содержания, им свойственна высокая техника исполнения. Высоко оценила новые картины Верещагина и газета «Русь». «Торжество русских заключается именно в той драме, которая видна в картинах, изображающих те страшные волнения и мучения, через которые проходил Наполеон с первых минут его появления на Поклонной горе под Москвой, — писала газета. — В чем же его ересь, в чем его вина? — задавала она вопрос недоброжелателям Верещагина. — Лучшим ответом на это служит та непрерывная волна зрителей, которая ежедневно наполняет залы выставок, несмотря на неудобство и недостаток помещения».

Судя по приведенным высказываниям, вокруг верещагинских выставок развернулась острая полемика, борьба мнений. Представители демократических кругов русского общества и вообще более или менее объективные критики, считавшиеся с широким общественным мнением, писали о высоких достоинствах выставленных картин. Реакционная пресса изощрялась в злобных нападках на художника.



На морозе. 1887–1895 гг.

Картины о войне 1812 года были враждебно встречены сановой верхушкой, членами царской семьи. Монаршее окружение внушало и новому царю Николаю II неприязнь к верещагинским произведениям. Директор Императорского Эрмитажа дал монарху самый отрицательный отзыв о картинах серии 1812 года, как имеющих более анекдотичный, чем исторический, интерес. Поэтому правительство долгие годы не приобретало картин Верещагина для государственных музеев.

Дядя молодого царя, великий князь Владимир Александрович, претендовавший, как президент Академии художеств, на роль главного ценителя живописи, искал предлога придаться к верещагинским работам.

Он обвинил художника в незнании исторических деталей, искажении облика Наполеона. При встрече с Верещагиным великий князь безапелляционно заявил:

— Наполеон никогда не носил шубы. Вы это придумали.

— Нет, носил, — уверенно возразил художник.

— Нет, не носил.

— Хорошо, я вам докажу.

Через несколько дней Верещагин прислал Владимиру Александровичу письмо с выписками из французских источников, свидетельствовавших о том, что, одетый в длинную шубу, меховую шапку, теплые сапоги, Наполеон шел большую часть пути между Смоленском и Березиной пешком, вероятно, для того, чтобы физической усталостью снять нервное напряжение. Художник приложил к письму копию с рисунка генерала Лежена, изобразившего императора во время отступления в шубе и меховой шапке с опущенными наушниками, и приписал внизу: «Впредь так уверенно не рассуждайте!»

Эту дерзость член царской семьи вынужден был стерпеть, хотя и пришел, вероятно, в ярость. А Верещагин аналогичное разъяснительное письмо с выписками из источников направил и великому князю Константину Константиновичу, президенту Академии наук.

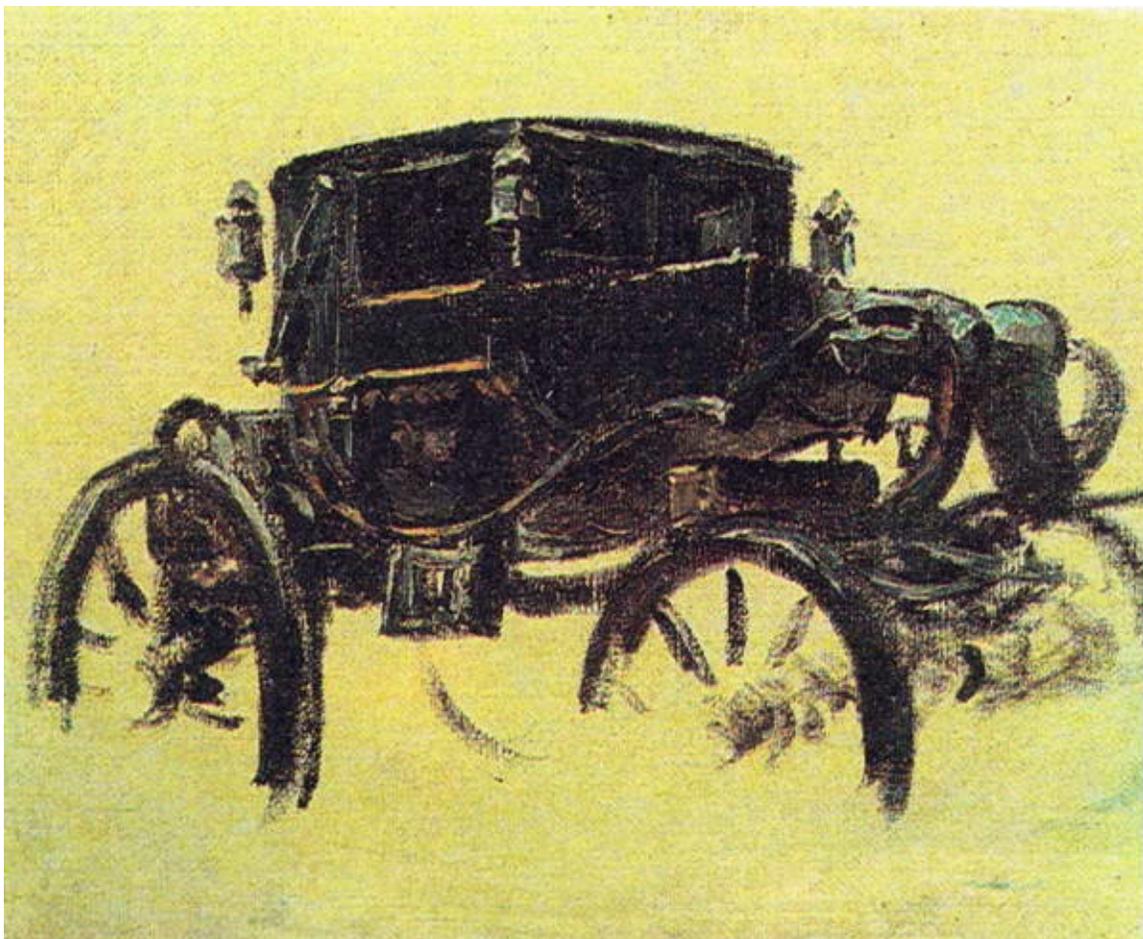
Известно, что в Москве выставку Верещагина посетил Лев Николаевич Толстой. Напомним, что после неудавшейся попытки знакомства при содействии Стасова оба великих человека больше не предпринимали попыток к установлению каких-либо контактов. Писатель воздерживался отзываться о выставке. И лишь когда его стали донимать журналисты, Толстой сдержанно сказал о верещагинских картинах: «Они мне не понравились». Возможно, автор «Войны и мира» рассчитывал увидеть более широкую и монументальную эпопею и был не удовлетворен и фрагментарностью серии 1812 года, и недостаточным показом русской армии.



На большой дороге. Отступление, бегство. 1887–1895 гг.

В 1895 году в Москве вышла новая книга Василия Васильевича — «Детство и отрочество художника В. В. Верещагина», первый том задуманных воспоминаний, которые так и не были завершены. Книга состояла из трех частей: «Деревня», «Корпус» и «Рисовальная школа». Она повествовала о становлении личности художника, его духовном формировании, его детском и юношеском окружении. Автор высказывал критическое отношение к той среде, в которой он рос, к крепостнической системе и ее отталкивающим проявлениям, которые ему пришлось наблюдать в детские годы. Таким же критическим отношением были проникнуты и воспоминания художника о показной муштре, казарменных нравах, пронизывавших жизнь в корпусе, и о методах преподавания в рисовальной школе.

Вторая половина девяностых годов была для Верещагина насыщена многочисленными поездками как по России, так и по европейским странам. Они были связаны с организацией новых выставок и поисками новых впечатлений.



Дорожная карета Наполеона. Этюд

Вслед за Петербургом выставка картин Верещагина была открыта в Харькове, а затем в Одессе. Как сообщал «Одесский листок», на открытии верещагинской выставки побывало свыше пятисот человек, в том числе учащиеся местного художественного училища почти в полном составе. Высоко отозвался о картинах художника известный одесский журналист и писатель Влас Дорошевич. Оценивая картины серии 1812 года, он писал: «Это „Война и мир“, написанная красками».

Верещагин посетил Одесское художественное училище. Выступая в «Одесском листке», художник отметил, что среди воспитанников училища много талантливых молодых людей, однако критиковал их увлечение декадентством. Следуя своей приверженности реализму и глубокой идейности художественных произведений, Верещагин решительно выступал против формалистических приемов, безыдейности, сведения живописи до роли «красивых обоев», декадентской формулы «искусства

для искусства». Высказываясь о товариществе южнорусских художников, Верещагин отметил, что многие из них талантливы, но призывал их к большей самобытности, своеобразию творческих почерков, самообразованию, наблюдению жизни.

Через месяц после закрытия выставки в Одессе художник едет в Париж, где его картины экспонируются в помещении художественного кружка на улице Вольней. Снова любимый Париж с его Большими бульварами, опоясывающими город, ажурными мостами, перекинутыми через Сену, бесчисленными памятниками, стальной громадой Эйфелевой башни, неизменными букинистами на набережной, шумным Латинским кварталом... Верещагин встречается с парижскими друзьями, с давнишним своим доброжелателем Жюлем Кларетти, узнает новости парижской художественной жизни. Ушел из жизни Эрнест Мейссонье, которого за бонапартизм Василий Васильевич никак не мог считать своим единомышленником, но ценил за трудолюбие, высокое техническое мастерство. По-прежнему академисты выставляли в парижском Салоне оголенных красоток в образах разных нимф и аллегорий. Их вырождавшееся, измельчавшее искусство никак не могло заинтересовать русского художника, зато с пристальным вниманием он следил за импрессионистами, бросившими дерзкий вызов академизму. Их некоторые полотна с неожиданными и смелыми ракурсами, цветовыми гаммами казались ему близкими по духу. Конечно, посетил Верещагин и свою прежнюю мастерскую под Парижем, владельцем которой теперь был Константин Маковский. И это посещение вызвало грустные воспоминания о продолжительном парижском периоде жизни.



Круцицкий терем в Москве. Этюд

Верещагин, зная о шовинистических настроениях определенной части французской публики, о культе Наполеона, царившем в стране, все-таки рискнул привезти в Париж картины о войне 1812 года. Друзья художника, ожидавшие враждебных выпадов со стороны поклонников воинственного императора, развенчанного Верещагиным, опасались попыток сорвать проведение выставки. Поэтому Жюль Кларетти еще до ее открытия старался подготовить общественное мнение в благожелательном для русского художника духе. Он писал в газете «Тан»: «Верещагин — один из самых оригинальных, чистых и самых гордых людей, которых я когда-либо встречал... Я уверен, что жестокий реализм Верещагина заинтересует

парижскую массу».



Крутицкий терем. Деталь

Выставка в Париже продолжалась около месяца, привлекая толпы зрителей. Отзывы прессы не были единодушными. Восторгались почитатели, злопыхательствовали недоброжелатели, в особенности бонапартисты. По оценке влиятельной буржуазной газеты «Фигаро», картины из эпохи 1812 года написаны «с глубоким чувством правды, с безусловным знанием предмета, с творческой фантазией, опиравшейся на достоверные сведения, наконец, с похвальным гневом человека и мыслителя. Вот что делает эти картины совершенно новыми и увлекательными...» Газета «Эхо Парижа» писала, что Верещагин изобразил настоящего Наполеона таким, каким он представляется по русским и французским документам, — завоевателем, вторгшимся в Россию. Но кроме того, художника вдохновила благородная и гуманная мысль потрясти зрителя тем инстинктивным содроганием, какое внушает отвращение к войне. Вспоминая о прежней верещагинской картине «Апофеоз войны», газета сравнивала ее с картиной «На большой дороге. Отступление, бегство...», в которой показана великая бессмысленность захватнических войн.

Заправили художественного кружка, или, как его называли, Вольнейского клуба, разделявшие взгляды шовинистических кругов, пытались помешать распространению на выставке каталога с пояснительным текстом — объемистой книги, содержание которой якобы оскорбляло память Наполеона. Верещагин отказался выполнить требование и прекратить распространение книги, предпочтя закрыть выставку. Но дело было сделано — почти за месяц с верещагинскими картинами

познакомились десятки тысяч парижан. Большинство ведущих органов французской печати во время этого инцидента приняло сторону русского художника. Критик Анри Фунье выступил в «Фигаро» со статьей «Патриотизм и шовинизм», в которой порицал неуместное вмешательство заправил кружка.

Из Парижа Верещагин переехал с выставкой в Берлин. Берлинские и другие немецкие газеты были более единодушны в положительных отзывах. Видный немецкий критик Питч отмечал строгую правдивость исторических полотен Верещагина: «Можно подумать, что их писал очевидец... Он дает людей и события такими, какими по достоверным документам и разным сведениям они представляются его воображению». Разбирая одну за другой все картины серии 1812 года и давая им одобрительную оценку, критик заключал: «Художественное любопытство и жажда новых сильных впечатлений толпы удовлетворяются на этой выставке, как вряд ли на какой другой; но кроме того, и знатоку, любителю искусства, и художнику она дает так много, что наши лучшие артисты найдут на ней поучение для себя, ежели желают поучаться».

Газета «Националь-Цайтунг» писала, что «не только с исторической, но и с художественной точки зрения цикл этих картин представляет огромный интерес. В то время как везде историческая живопись глубоко упала и художники по заказу правительств исполняют эти работы, боязливо присматриваясь к тому, что делалось прежними мастерами, Верещагин выступает с современным реализмом и исполнением...».

Несколько часов провел на выставке выдающийся немецкий художник-реалист Адольф Менцель. «Неутомимо творящий немецкий мастер, по-видимому, радовался успеху этого честно-реалистического искусства и высказал свое удовольствие просто-наивному и притом любезному всесторонне образованному русскому», — сообщала «Магдебург Цайтунг».

Посетил выставку и венценосный гость, сам император Вильгельм II, с топорщащимися остроконечными, как у бравого фельдфебеля, усами. Заметив в петлице у художника воинскую награду Георгиевский крест, милостиво протянул ему руку.

— О, ведь вы немножко военный.

— Немножко, ваше величество, — подтвердил Верещагин.

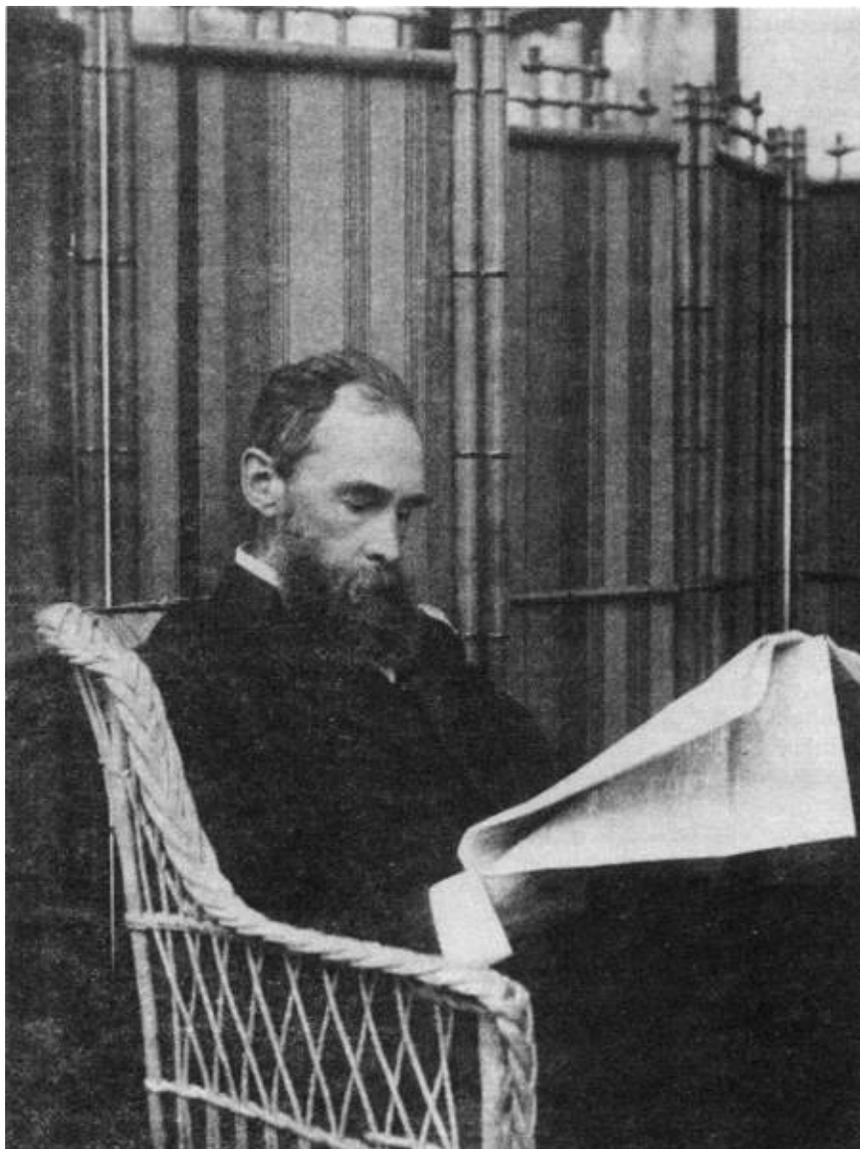
Кайзер, пребывавший в хорошем расположении духа, пригласил русского художника на военный смотр, должно быть, для того, чтобы сделать ему приятное. А возможно, честолюбивый Вильгельм возмечтал, что Верещагин — мировая знаменитость — запечатлит его на полотне

перед строем вымуштрованных прусских солдат. Пришлось принять приглашение, хотя художник терпеть не мог строевой муштры, всяких парадов, смотров.

Вильгельм на гнедом коне, в каске с остроконечным шишаком объезжал строй. Солдаты, словно заведенные автоматы, дважды прошли церемониальным маршем перед кайзером. Верещагин, находившийся среди почетных зрителей, досадовал на потерянное время и еле скрывал свое раздражение. Конечно, писать строй марширующих перед Вильгельмом солдат он не вдохновился.

С большей охотой, чем кайзеровский военный смотр, Верещагин посетил приют-клуб, проводивший просветительную работу среди малоимущих женщин и девушек. На встречу с художником собрались учительницы, приказчицы и кассирши из магазинов, низшие конторские служащие. Встретили русского гостя тепло, прочитали ему приветственные стихи, преподнесли лавровый венок. Верещагин рассказал собравшимся о своих путешествиях. Об этой встрече мы узнаем из заметки в «Петербургской газете», опубликованной в середине февраля 1897 года.

Вслед за Берлином верещагинские картины выставлялись в Дрездене и Вене в том же 1897 году, в Праге — в конце 1897 — начале 1898 года, в Будапеште, Копенгагене и Лейпциге — в 1898 году, в Лондоне — в конце 1898 — начале 1899 года, в Христиании (ныне Осло) и снова в Париже — в 1900 году.



П. М. Третьяков на даче. 1897 г. Фотография

В Вене на этот раз дело обошлось без инцидентов. В центре внимания прессы были картины о войне 1812 года. Газета «Фремденблатт» писала, что «Верещагин лишает Наполеона всего романтического геройства и показывает его не в львином логовище, а в мышеловке. Он представляет себе смущенного, ошеломленного, беспомощного, пораженного слепотою Наполеона...».

Во время пребывания Верещагина в Вене в австро-венгерском рейхсрате происходили ожесточенные дебаты, принимавшие иногда характер скандальных стычек. Тон задавали немецкие обструкционисты. Художник заинтересовался парламентской борьбой — явлением,

неведомым в политической жизни абсолютистской России, — и провел целую ночь в рейхсрате, слушая депутатов и делая из своей ложи зарисовки ораторов.

Критики лондонской выставки художника размежевались на два противоположных лагеря. Официальные круги Великобритании после появления верещагинской картины «Подавление индийского восстания англичанами», заклеившей британских колонизаторов, относились к Верещагину откровенно недружелюбно. Это сказалось на позиции некоторых ведущих буржуазных газет страны. «Таймс» писала о верещагинской выставке сдержанно, ограничиваясь краткой информацией, а «Дейли телеграф» дала самый придирчивый, неблагоприятный и злой отзыв. Но далеко не вся пресса Великобритании стояла на таких позициях. С серьезным и доброжелательным разбором картин Верещагина выступила газета «Дейли ньюс», редактор которой Е. Кук считался в стране крупным знатоком живописи. «Это одна из интереснейших выставок... — писала газета. — Картины войны 1812 года отмечены беспощадным реализмом, составляющим как в литературе, так и в живописи вклад России в современное искусство... В целом коллекция картин свидетельствует о выдающейся личности художника, о редком и замечательном соединении мыслителя и деятеля».

Выставки в зарубежных городах чередовались с демонстрацией картин в крупнейших центрах России. В конце ноября 1898 года Верещагин выставил свои картины в стенах московского Строгановского училища (ныне Художественно-промышленное). К полотнам, представленным на последних выставках, добавились два новых кавказских пейзажа с видами на Эльбрус и Казбек.

В январе 1899 года верещагинская выставка открылась в помещении Общества поощрения художников на Большой Морской (ныне улица Герцена) в Петербурге. В день открытия выставки ее посетили Николай II и другие члены царской семьи. Вслед за Петербургом картины Верещагина выставлялись в Риге в середине 1899 года, в Гельсингфорсе (ныне Хельсинки) в конце того же года, в Варшаве в марте 1900 года, снова в Одессе в октябре — ноябре 1900 года, в Вильне (ныне Вильнюс) в конце 1900 — начале 1901 года, в Ревеле (ныне Таллин) в мае 1901 года, снова в Риге в середине 1901 года и в некоторых других городах.

В каждом из этих городов открытие выставки превращалось в большое событие, привлекавшее публику и внимание печати. В Варшаве — третьем по величине городе Российской империи — в праздничные дни поток посетителей выставки, размещавшейся в здании городского магистрата,

достигал двух тысяч человек.

В Вильне распорядителем выставки был друг Василия Васильевича, военный юрист и писатель А. В. Жиркевич, оставивший интересные воспоминания о художнике. По его словам, «выставка охотно посещалась лицами всех классов населения, всех вероисповеданий... На ней часто встречал я представителей аристократии (русской и польской), лиц духовного звания (православных и католиков), ремесленников, низших чинов, даже бедных евреев». По случаю виленской выставки Жиркевич выпустил биографический очерк о Верещагине с указанием его работ. В заключение очерка его автор писал: «Но честь и слава той стране... которая в век всеобщего увлечения милитаризмом, всеобщего безверия, отсутствия возвышенных идеалов дала миру художника, подобного Верещагину, — честного, верующего, горячего проповедника правды и любви, стране, которая, считая художника за лучшего из своих сынов, с гордостью произносит его имя».

По случаю проходившей в Одессе верещагинской выставки газета «Одесский листок» опубликовала большую подвальную статью своего корреспондента Аквилона. «Столь крупное художественное событие в Одессе, как выставка В. В. Верещагина, конечно, не пройдет незамеченным», — писал корреспондент, бравший у художника интервью. В нем Верещагин раскрывал свою манеру работать, взгляды на искусство. «У В. В. замечательно разнообразный талант: ему одинаково удаются пейзажи, баталии, исторические и жанровые картины», — заключал корреспондент.

Триумфальное шествие верещагинских полотен по городам России и Европы подняло на ноги не только критиков академического направления, но и поборников чистого искусства, группировавшихся в художественном объединении «Мир искусства». Один из его идейных вождей, Александр Бенуа, выступил в журнале «Мир искусства» с крайне недоброжелательной статьей. Он писал об упадке таланта Верещагина, сравнивал его картины с фотографиями, считал серию 1812 года «сплошной неудачей художника».

Но подобные возгласы недругов тонули в одобрительном хоре почитателей и единомышленников, видевших в лице Верещагина большое художественное явление эпохи. Журнал «Искусство и художественная промышленность», сравнивая Верещагина с его предшественниками-баталистами, писал: «До него и отчасти после него подобные картины ничего не возбуждали в публике, кроме скуки, представляя собой скорее игру в войну и парады, чем настоящие военные действия... Верещагин первый заговорил совсем другим языком и тем навеки вписал свое имя в

историю нового искусства, что бы там ни высказывали иной раз наши критики».



Близ Георгиевского монастыря. Крым

Подводя итоги последним верещагинским выставкам, В. В. Стасов выступил с большой статьей в газете «Новости и биржевая газета». Незадолго до появления этой статьи в Петербурге был открыт Государственный музей русского искусства, названный Музеем Александра III. По мнению критика, музей страдал серьезными пробелами, и один из них — отсутствие в его залах картин Верещагина, если не считать двух маленьких полотен — «После неудачи» и «После удачи», подаренных в свое время генералом Гейнсом Александру II. «Верещагин оставался точно выброшенным за борт в Петербурге, и кто желал увидеть его произведения, должен был отправиться в Москву, в Третьяковскую галерею, или в Киев, в галерею Терещенко. Хорошо это, красиво? Можно только пожалть плечами!» — гневно восклицал Стасов. Критик дал резкую отповедь со всем присущим ему полемическим пылом недоброжелателям Верещагина, в первую очередь Александру Бенуа, а заодно и декадентству

как безыдейному художественному течению. Он напомнил, что на протяжении четверти века не только вся разнородная европейская публика видела в Верещагине великого, оригинального, замечательного художника, но и все лучшие европейские художники признавали его великим талантом, достойным их товарищем.

Во второй половине девяностых годов Верещагин много ездил по России, и не только по городам, в которых устраивались выставки. Он работал в Подмосковье, посещая Бородинское поле, другие памятные места, связанные с войной 1812 года, изучал маршрут наполеоновской армии. Он вновь ездил в Ростов, по-прежнему интересуясь памятниками старины. В мае 1896 года художник отправился на открытие первой Всероссийской художественной и промышленной выставки в Нижний Новгород.

На левом берегу Оки, недалеко от Нижегородской ярмарки, были возведены выставочные павильоны. Их опоясывала окружная электрическая железная дорога протяженностью три с половиной версты. В толпе, заполнявшей павильоны, мелькали сюртуки деловых людей, чиновничьи вицмундиры, поддевки мещан, пестрые рубахи и сермяги крестьян и любопытствующих волжских золоторотцев. Деловые люди заключали сделки, толковали о достоинствах новых машин. Туда-сюда носились вездесущие репортеры в поисках интересных материалов. Толпились стайками экскурсанты — гимназисты и приезжие учителя. В специальных помещениях проходили съезды торгово-промышленных деятелей, любителей-пчеловодов, овцеводов и даже пожарников, читались лекции. По замыслу ее организаторов выставка должна была поразить публику своим размахом, продемонстрировать культурные и технические достижения России и способствовать ее дальнейшему экономическому развитию.

Как можно судить по письму Верещагина, опубликованному в «Русских ведомостях», художник не был удовлетворен выставкой, тем, что ее организаторы слишком увлекались рекламной стороной. По его мнению, следовало бы шире использовать ее воспитательные, просветительские возможности, усилить этнографический элемент, устроить ипподром для демонстрации всех распространенных в России пород лошадей, наглядно показать возможности молочных пород крупного рогатого скота и т. д.

Известен интересный факт, связанный с посещением художником Нижегородской выставки. А. М. Горький в письме Е. П. Пешковой из Нижнего Новгорода в Самару от 27 мая 1896 года, накануне открытия выставки, упоминает о том, что он познакомился с В. В. Верещагиным. К

сожалению, никаких подробностей этой встречи в письме не приведено.

Неоднократно художник выезжал в Крым, где его привлекали прибрежные горные пейзажи и живые воспоминания о героической обороне Севастополя в середине пятидесятых годов. Судя по датировке его писем Ф. И. Булгакову, Верещагин был в Севастополе в начале мая 1896 года, то есть до поездки на Нижегородскую выставку. Бывал он здесь и в последующие годы. Посещение Севастопольской гавани, Малахова кургана, других достопримечательных мест, еще хранивших следы Крымской войны, живо напомнило художнику о подвигах героических защитников города, выдержавших натиск британских и французских войск.

В 1900 году Верещагин опубликовал отдельной небольшой книгой повесть «В Севастополе». В ней рассказывается о встрече художника, приехавшего в город русской славы, с товарищем по Морскому корпусу Михалковым, служившим на Черном море и хорошо знавшим историю Севастопольской обороны. Основная часть повествования — рассказ Михалкова о достопримечательностях героического города и его истории. Рассказ этот выражает и собственную авторскую позицию — восхищение боевыми подвигами адмиралов П. С. Нахимова и В. А. Корнилова, отважного матроса Петра Кошки, сестры милосердия Даши, неприязнь к бездарным военачальникам — князю А. С. Меншикову, циничному светскому остряку, и сменившему его князю М. Д. Горчакову, совсем бесцветной фигуре.

Верещагин напоминает о военно-технической отсталости России, послужившей одной из главных причин ее поражения в Крымской войне. «Вооружение наше было ужасное, — замечает герой повести Михалков, — ружья били всего на 300 шагов, а неприятельские — на 1000». Художник писал о глубокой пропасти, разделявшей основную часть генералитета и солдатские массы, отличавшиеся беззаветным героизмом. Вот, например, меткая характеристика командующего: «Вообще Меншиков был очень непопулярен; он никогда не здоровался с солдатами, совсем не знал, не понимал их, за что, конечно, и его не любили. Он не посещал госпиталей, не заботился о больных и раненых и держался так замкнуто, что главная квартира при нем была тиха и безмолвна, как могила».

Удручающую картину санитарной службы, оказавшейся совершенно не подготовленной к большому наплыву раненых, рисует Верещагин. В госпиталях царила неразбериха, раненые днями и даже неделями валялись на полу, в грязи, в ожидании перевязок и куска хлеба. Медицинского персонала не хватало. Читая эти потрясающие своей горькой правдой строки, невольно вспоминаешь верещагинскую картину из его балканской

серии «После атаки (Перевязочный пункт под Плевной)». И там художник наблюдал неразбериху, вопиющую скученность, беспомощность малочисленного медицинского персонала, страдания раненых, лишенных медицинской помощи и ухода. Лишь с приездом в Севастополь выдающегося русского хирурга Н. И. Пирогова положение с обслуживанием раненых стало меняться к лучшему. Об этом незаурядном человеке, о его энергичных мерах по спасению людей, получивших раны и увечья, художник пишет с большой теплотой. Но все добрые помыслы Пирогова наталкивались на казенное равнодушие высших штабных чинов. «Вообще Пирогов столько же хорошего говорил о солдатах и матросах, сколько приходил в отчаяние от штаба и воротил дела, — рассказывает герой повести Михалков. — Особенно бесили его угодливость и низкопоклонство старших докторов, все находивших и начальству представлявших в полном порядке и лучшем виде».

Крымская война, защита Севастополя в представлении Верещагина — это героические подвиги русских солдат и матросов, многих достойных офицеров и военачальников, таких, как Павел Степанович Нахимов и Владимир Алексеевич Корнилов, и это же позор царизма, демонстрация несостоятельности его военной машины.

После посещения Нижнего Новгорода художник снова отправился в Крым. Он побывал в Ялте, писал крымские пейзажи. Своему московскому приятелю В. А. Киркору Верещагин сообщал: «В Крыму я и жил, понемногу работал, когда стряслась со мною большая, непоправимая беда, приведшая, между прочим, сюда в самой середине лета: моя старшая девочка, острая, бойкая, заболела туберкулезом головного мозга и умерла...»

Художник тяжело переживал смерть любимой дочери Лиды «Не подивитесь, когда меня увидите, что я опустился и поседел, как за несколько лет», — писал Верещагин Киркору в другом письме из Ялты. Свое горе он заглушал работой.

Выезжал Верещагин и на Кавказ. Из письма тому же Киркору узнаем, что в июне 1897 года художник находился в горах у подножия Казбека, жил в палатке, посещал древний монастырь.

За время поездок по России во вторую половину девяностых годов Верещагин написал ряд этюдов, преимущественно крымских и кавказских пейзажей. Среди них выделяются виды горных вершин — Эльбруса и Казбека. Они передают величие природы, красоту и масштабность кавказских пейзажей. Однако все эти этюды не послужили основой для новых картин. Художник продолжал работать над серией 1812 года. Много

времени отнимало устройство очередных выставок. Отвлекали и неустанные заботы о продаже картин.



Венеция. Церковь Сан Джорджио Маджори ночью

По свидетельству биографов, Верещагин получал от зарубежных коллекционеров немало предложений о продаже его последних картин. Но художник отвергал их, желая, чтобы вся серия 1812 года оставалась в России. Вынужденный считаться с успехом верещагинских картин за рубежом и в России, с мировым и русским общественным мнением, вице-президент Академии художеств граф И. И. Толстой обратился к Верещагину с запросом, какие из своих картин художник хотел бы увидеть в залах Музея русского искусства. Верещагин назвал три работы, в том числе картину, изображающую отступление наполеоновской армии по Старой Смоленской дороге. Толстой ответил, что было бы достаточно для музея и одной небольшой картины. Видимо, остальные названных сановных ценителей искусства никак не устраивали. Ответ вице-президента Академии Верещагин счел оскорбительным и с негодованием отверг его предложение. «Музей попробует обойтись без меня, как я,

наверное, обойдусь без него», — писал художник Ф. И. Булгакову.

Успех дальнейших верещагинских выставок, восторженные отклики на них в русской и зарубежной печати были неоспоримыми фактами. Продолжение тактики непризнания и игнорирования Верещагина, которой придерживались царь и его окружение, принимало скандально-нелепый оборот. В конце концов Николай II, видимо не без влияния своих наиболее здравомыслящих сановников, согласился купить всю серию картин о войне 1812 года из двадцати полотен за сто тысяч рублей. Цена была смехотворно низкой. Если бы художник решился распродать картины на аукционе, он бы выручил сумму в несколько раз большую. За одну картину какого-нибудь второстепенного, но понравившегося ему мастера царь, бывало, платил десятки тысяч рублей, не раздумывая. Все-таки Верещагин согласился с предложением Николая II. Художника радовало то, что все картины серии останутся в одних руках, на Родине, неразделенными и, возможно, со временем поступят в один из государственных музеев. К тому же острая нужда не позволила долго раздумывать. Верещагины опять оказались в долгах и даже подумывали, не заложить ли, не продать ли московскую усадьбу. Полученных от царя денег еле-еле хватило только на то, чтобы рассчитаться со всеми долгами.

Новые владельцы верещагинских картин и не думали выставлять их в музей, а спровадили в запасники. До самой гибели художника они так ни разу и не выставлялись.

Верещагин не считал серию 1812 года законченной. Когда критики не без основания упрекали его в том, что иллюстрированное повествование о войне с Наполеоном страдает односторонностью, так как в нем почти нет русской армии, русских героев войны и полководцев, подвига русского народа, художник отвечал, что все это будет в последующих картинах. У Верещагина вызревали планы воспроизвести занятие французами Смоленска, военный совет в Филях под председательством фельдмаршала М. И. Кутузова, конец Бородинской битвы (Кутузов со штабом следуют по полю боя за образом Смоленской Богоматери, обносимым по рядам войск), боевые сцены у Тарутина и Березины. Художник сам признавал, что необходимо шире показать участие русского народа в войне 1812 года, а также прославленных русских героев-полководцев.

Но неуверенность Верещагина в будущей судьбе картин заставляла его добиваться официального правительственного заказа на их исполнение. Почти четыре года длилась его переписка с военным министром генералом А. Н. Куропаткиным и министром двора В. Б. Фредериксом, близким к царю. Художник надеялся заинтересовать высоких сановников

приближением столетнего юбилея войны 1812 года, к которому были бы приурочены его будущие работы. В письме Фредериксу он излагал их содержание и не ставил никаких предварительных условий насчет оплаты, высказывая лишь пожелание, чтобы его картины оценивались примерно так же, как работы баталиста А. Е. Коцебу.

Куропаткин, с которым художник был знаком еще на Балканах, во время русско-турецкой войны, в целом относился к Верещагину доброжелательно и пытался содействовать ему. Но Николай II, опасаясь тенденциозности верещагинских картин, ответил уклончиво — он готов рассмотреть картины, когда они будут написаны художником и представлены ему. Ни о каком гарантированном заказе речи не было. Верещагин не рискнул продолжать работу над картинами о войне 1812 года, не имея уверенности, что новые его полотна будут приобретены правительством. Так интересный замысел художника не был воплощен в жизнь.

Не проявляя интереса к живописным работам Верещагина, царь охотно купил его коллекцию русских древностей, выставившихся вместе с его картинами в зале Общества поощрения художников в Петербурге. Испытывавший материальные затруднения художник был вынужден расстаться с дорогими для него вещами — изделиями русских народных умельцев, собранными во время путешествий по Русскому Северу.

Поездки по России расширяли кругозор художника, знакомили его с российской действительностью, многими ее теневыми сторонами, вызывавшими в нем протест. Это часто заставляло Верещагина братья за перо и публиковать в газетах критические статьи, обращаться в редакции с открытыми письмами. На страницах «Новостей и биржевой газеты» он полемизировал с генералом М. И. Драгомировым, убежденным в неизбежности войн. У художника были иные взгляды: он верил, что со временем массовое истребление людей, противное принципам гуманизма, должно прекратиться.

Вскоре в той же газете появилась большая статья Верещагина, в которой он осуждал все войны во все эпохи и пытался высказать идею о необходимости выработки каких-то международно-правовых норм и соглашений, чтобы со временем избавить человечество от военных конфликтов.

В Сухуми, на Черноморском побережье Кавказа, Верещагина возмутила бестолково построенная пристань, к которой не могли приставать пароходы. И это заставило его опубликовать письмо в той же газете. Тематика газетных и журнальных выступлений Верещагина была

разнообразна. В одной статье он негодовал по поводу ловкачей, подделывавших предметы старины и даже выдававших полотна каких-то посредственных живописцев за его, верещагинские. Мошенники явно спекулировали на популярности художника. В другой статье речь шла о беспорядках на российских железных дорогах, на которые он немало насмотрелся за время своих поездок. В третьей — художник со свойственным ему пылким пафосом негодовал по поводу пренебрежительного отношения к памятникам старины, пребывающим в запустении, и реставрационных работ в архитектурном ансамбле Углича, искаживших его первоначальный облик.



Гора Казбек. 1898 г.

В конце прошлого века в архитектуре крупных городов России стал насаждаться псевдорусский стиль. В большинстве случаев это были малоталантливые, претенциозные подделки под старину, с башенками, всякой лепниной, лишенные четкого архитектурного образа. Вряд ли такие творения могли вызывать восторг у требовательного художника. Наиболее плодотворными он считал поиски нового самобытного русского стиля в

архитектуре, в котором бы повторялись наиболее выразительные элементы древнерусских памятников. Верещагин даже выступил с архитектурным проектом торговых рядов в Москве. По своему облику они должны были гармонировать с Кремлем, поскольку художник использовал некоторые внешние мотивы несохранившегося Коломенского дворца. По его замыслу при осуществлении проекта должны были учитываться технические новшества — металлические конструкции, мощные подъемные лифты и другие. Этот проект так и не был осуществлен, но попытка Верещагина выступить и в качестве архитектора примечательна: она раскрывает еще одну грань его творчества.



Архитектурный проект типовых торговых рядов на Красной площади в Москве, выполненный В. В. Верещагиным

Во время своих поездок на Кавказ Верещагин не раз присматривался к живописным уголкам Черноморского побережья. Особенно ему нравились окрестности Сухуми с их богатой субтропической растительностью. Горные склоны были покрыты виноградниками и фруктовыми деревьями. Выше начинались леса, а над ними белели снеговые шапки горных вершин. Гостеприимные абхазцы приглашали русского художника в гости, вели с ним неторопливые застольные беседы, угощали терпким виноградным

вином. Велеречивый седобородый тамада произносил в честь гостя витиеватую речь, наполненную восточной народной мудростью. Потом гости и хозяева запевали протяжную многоголосую песню.

Верещагин стал задумываться — а не перебраться ли из Москвы, с Серпуховской заставы, сюда, на Черноморское побережье Кавказа? Здоровьем своим художник не мог похвастать. Периодически его мучили приступы лихорадки, единственным спасением от которых был нестерпимо горький хинин. Теплый кавказский климат действовал на Верещагина благодатно. И художник решился. Он приобрел вблизи Сухуми, в направлении Ново-Афонского монастыря, два рядом расположенных участка земли, один из которых прежде принадлежал местному армянскому священнику, а другой — одному престарелому абхазскому князю, получилось небольшое поместье. Оно занимало часть морского берега и прибрежные склоны. Здесь были и фруктовые деревья, и естественная рощица. В глубине стоял совсем небольшой летний домик в две комнаты. Рядом с домиком художник оборудовал небольшую мастерскую — легкое сооружение из дерева. Со временем Верещагин намеревался возвести дом побольше и совсем перебраться сюда, но так и не успел осуществить свой замысел.

В последние годы жизни художника семья Верещагиных почти каждое лето проводила в своем имении под Сухуми. Для жизни зимой крохотный и легкий домик не был приспособлен.

В следующем году, после приобретения закавказского имения, Верещагин плыл на пароходе, совершавшем рейс из Севастополя в Новороссийск. На море разыгрался шторм, затруднивший движение. Кочегары, поддерживая огонь в топке, не рассчитали запасов угля. Уголь оказался на исходе, и машина стала глохнуть. Когда об этом доложили капитану, он растерялся и самоустранился от управления судном. Пароход оказался во власти волн. Ему угрожала гибель от возможного удара о прибрежные скалы. И в миг всеобщего замешательства и растерянности на капитанском мостике появился рослый и величественный человек с окладистой бородой. Это был Василий Васильевич Верещагин. Знакомый с основами навигационного дела, он заменил растерявшегося капитана и стал уверенно отдавать команды. По его приказу матросы и пассажиры принялись рубить мачты и другие деревянные части и бросать их в топку. Пары удалось поднять, и Верещагин, противоборствуя стихии, привел отклонившийся от курса пароход в турецкий порт Синоп. Судно, его экипаж и пассажиры были спасены. Русский консул в Синопе принял Верещагина как желанного гостя, а художник поспешил телеграфировать

Лидии Васильевне о своем спасении.

Об этом случае стало известно из переписки Василия Васильевича с женой. Описывает его и биограф Верещагина В. П. Суетенко в своей книге «Дом у заставы».

Страстные, пламенные выступления художника в печати против войны и агрессии, антивоенная направленность его картин, демонстрировавшихся во многих странах Европы, привлекали к нему внимание передовой общественности. Общевропейскому авторитету Верещагина способствовало и его мужественное выступление в защиту Альфреда Дрейфуса, против которого французская реакция сострепала уголовное дело. Одним из организаторов общественного движения в защиту Дрейфуса был французский прогрессивный писатель Эмиль Золя, обратившийся к президенту Франции с открытым письмом «Я обвиняю!». Верещагин, убежденный в невинности Дрейфуса, выразил Эмилю Золя свои симпатии по поводу его поступка.

В кругах прогрессивной европейской общественности зародилась идея представить кандидатуру Василия Васильевича Верещагина на соискание Нобелевской премии. Премия «За выдающиеся усилия в деле борьбы за братство народов, упразднение или сокращение постоянных армий, а также за создание и упрочение конгрессов мира» — таково ее полное официальное название — была учреждена по завещанию шведского изобретателя Альфреда Нобеля. Но присуждать премии мог специальный Комитет по Нобелевским премиям, избираемый парламентом Норвегии. Первое выдвижение кандидатов на соискание премии проходило в 1900 году. Когда в мае этого года Верещагин приехал в норвежскую столицу на открытие своей выставки, пресса называла его имя как возможного претендента на получение Нобелевской премии. Давая интервью корреспонденту одной из влиятельных норвежских газет Г. Крогу, художник заявил: «Ах, эта вечная война! Я никогда не могу отделаться от нее... Существует немало других предметов, которые я изображал бы с большей охотой. Я всю свою жизнь горячо любил солнце и хотел писать солнце». Но доля борца против войны и милитаризма заставила его обращаться к военной теме, к ужасам войны. «Я участвовал в войне не в качестве офицера, а как живописец, — говорил художник. — Я пошел потому, что хотел видеть и знать, что такое война...»

В том же интервью Верещагин высказал положительное отношение к своему выдвижению на соискательство премии, так как полагал, что это пойдет на пользу общественным силам, выступающим против милитаризма и пропагандирующим идеи мира. Однако нобелевским лауреатом

художнику не суждено было стать. Вероятно, этому помешали влиятельные политические силы буржуазной Европы, не симпатизировавшие Верещагину. Премию получили швейцарец Анри Дюнан и француз Фредерик Пасси. О Дюнане еще помнят как об основателе международной организации Красный Крест. О Пасси, не слишком известном и в свое время экономисте, давно забыли.

Глава XIII

Путешествие на Филиппины

В мире разразился новый военный конфликт. На этот раз между Соединенными Штатами Америки и Испанией. В газетных заголовках мелькали неведомые широкому читателю географические названия — Куба, Филиппины, к которым доселе пресса проявляла мало интереса.

Верещагин пристально следил за ходом событий. Он видел, что испано-американская война существенно отличается от предыдущих войн, свидетелем и участником которых ему довелось быть. Народы вступали в эпоху империализма, и одной из его характерных черт стала ожесточенная борьба за передел мира, которая выливалась в захватнические империалистические войны. Испано-американская война по времени оказалась первой из них.

Художник уже был знаком с американской действительностью и видел безудержное стремление буржуазии Соединенных Штатов к наживе. К концу века эта молодая, быстро окрепшая и обогатившаяся буржуазия рвалась к колониальным захватам, чтобы расширить рынки сбыта своих товаров и сферы приложения капитала. Но мир, увы, уже был поделен на колонии и сферы влияния между старыми капиталистическими державами. Обширной сферой влияния на Американском континенте располагали и Соединенные Штаты. Их компании подчиняли своему влиянию экономику слабых латиноамериканских государств, так называемых банановых республик. Дипломатия Соединенных Штатов насаждала в этих государствах проамериканские диктаторские режимы, прибегая временами и к «дипломатии канонерок» — открытой военной интервенции. Но этого было мало алчущей новых прибылей крупной американской буржуазии. Почему бы не занять собственные колонии по примеру старых колониальных хищников, вопрошала она. Если мир поделен, надо выступить за его передел силой оружия.

Выбор для удара был рассчитан точно. Он наносился по сравнительно слабой испанской монархии, значительно отстававшей в своем экономическом развитии от ведущих капиталистических держав. В Испании капиталистические отношения сочетались со многими феодальными пережитками, так что соотношение противоборствующих сторон заведомо было неравным.

К тому времени главные колониальные владения Испании — Куба и Филиппины — были охвачены национально-освободительной борьбой. Заигрывая с национальными силами этих стран, демагогически и лицемерно афишируя себя добрыми союзниками борющихся филиппинцев и кубинцев против испанского владычества, Соединенные Штаты предъявили Испании ультиматум с требованием признать независимость Кубы и вывести с острова свои войска. Испанская сторона отвергла ультиматум, и Соединенные Штаты развязали против Испании военные действия в бассейне Карибского моря и в районе Филиппинских островов. Так началась испано-американская война 1898 года — первая в истории империалистическая война за колониальный передел.

Военные действия были непродолжительными. Военно-морские силы Соединенных Штатов Америки уничтожили более слабый испанский флот, а их десантные войска высадились в испанских колониальных владениях. Испания была вынуждена пойти на подписание мирного договора и принять тяжелые условия победителя. По договору, подписанному в Париже 10 декабря 1898 года, Соединенные Штаты Америки приобретали прежние испанские колониальные владения — Кубу, Пуэрто-Рико, Филиппины и ряд мелких островов в Тихом океане.

Художник уже был знаком с лицемерием американских правящих кругов, прикрывавших свою политику, проводимую в интересах буржуазии, разглагольствованиями о хваленой американской демократии. Свое агрессивное нападение на испанские колониальные владения Соединенные Штаты объясняли соображениями высокой гуманности, готовностью протянуть руку помощи народам Кубы, Пуэрто-Рико, Филиппин, поднявшимся на борьбу против угнетателей. Но, разгромив Испанию, победители ввели в ее бывших колониальных владениях оккупационный режим и приступили к жестокому подавлению национально-освободительных движений.

Верещагин особенно близко к сердцу принимал судьбу Кубы и Филиппин, наиболее значительных по площади и населению из бывших испанских колониальных владений. Куба, оккупированная войсками Соединенных Штатов, становилась американским протекторатом с марионеточным правительством, послушно выполнявшим волю Вашингтона. Захват Кубы обеспечивал Соединенным Штатам практически неограниченное влияние в бассейне Карибского моря. Филиппины превращались в непосредственную колонию Соединенных Штатов Америки. Филиппинский народ сменил одного колониального угнетателя на другого. На приход новых захватчиков филиппинцы ответили широким

народным восстанием.

В последних числах декабря 1900 года Верещагин отправился в новое путешествие, на Филиппины. Поездка на острова была сопряжена с общим интересом художника к странам Восточной Азии, в особенности к Японии и Китаю, где Верещагин тоже намеревался побывать. Он видел, как Япония — дальневосточный сосед России, — быстро преодолевая феодальную отсталость, вступала на путь современного технического прогресса, проводя экспансионистскую, захватническую политику. Художник был свидетелем, как Китай превращался в полуколонию ведущих капиталистических держав, которые навязывали ему один за другим неравноправные договоры. В 1899 году обширные северные и центральные районы Китая были охвачены мощным народным восстанием ихэтуаней (в исторической литературе долгое время бытовало его неточное название — «боксерское восстание»), имевшим отчетливо выраженную антиимпериалистическую направленность. Борьба повстанцев-ихэтуаней против феодальной монархии и иностранных поработителей вызвала тревогу всех капиталистических стран. В подавлении восстания приняли участие восемь ведущих империалистических держав, в том числе и Россия, хотя ради справедливости надо отметить, что ей в антикитайской интервенции принадлежала далеко не ведущая и не определяющая роль.

События в Китае заставили Верещагина незадолго до отъезда на Восток выступить в «Новостях и биржевой газете» с рядом статей, посвященных этой великой стране. Некоторые оценки и утверждения художника в этих публикациях наивны и принципиально неверны. Очевидно, Верещагин не избежал определенного влияния российской и европейской буржуазно-шовинистической пропаганды, представлявшей всех ихэтуаней такими головорезами, преисполненными врожденным чувством ненависти ко всем иностранцам. Но в целом верещагинские публикации о Китае написаны с объективных позиций.

Художник считал Китай великой страной, а китайский народ — великой нацией, с которой, как подсказывал здравый смысл, надо жить в мире, не пытаясь что-либо отнимать у него и не провоцировать «пробуждение дракона».

Верещагин скептически относился к традиционному тезису европейских авторов о врожденной косности и консерватизме китайцев, не способных якобы воспринимать новое, передовое. «Китайцы не так-то уж и косны, и просты, как предполагалось, — писал он. — Они запаслись и оружием и решимостью, так что восстание оказалось поддержанным не только новыми пушками, но и несколько новою для европейцев

готовностью живот свой за веру и отечество положить». Не оправдывая жестокости повстанцев, художник находит ей свое объяснение: «Нужно быть справедливым и вспомнить, как давно копились в них недовольство и злоба хотя бы на англичан, спаивающих их опиумом, заставляющих покупать непременно свои шертинги, словом, цивилизирующих самую откровенной эксплуатацией».

О китайском народе — носителе древней цивилизации — Верещагин писал с большим уважением, отмечая прежде всего его огромное трудолюбие: «Трудно представить, до чего кропотлив и трудолюбив китаец... Сад и огород китайца прямо урок и заглядение по умелости использовать всякий уголок, и чего-чего в нем только нет...» Далее художник напоминал об интеллигентности и обходительности китайцев. Он резко критически оценивал деятельность христианских миссионеров, пытавшихся всякими правдами и неправдами, главным образом прельщая материальными благами, обратить жителей Китая в свою веру.

По мнению Верещагина, добрые отношения держав с Китаем должны строиться на отказе от территориальной экспансии за счет этой страны, от вмешательства в ее внутренние дела, от попыток навязывать ей иную форму правления или веру. Стремление действовать вопреки этому разумному принципу неизбежно вызовет сопротивление китайского народа.

Заинтересовавшее художника восстание ихэтуаней в Китае, как и вооруженная борьба филиппинского народа, о которой художник намеревался подробнее узнать, направляясь на Филиппины, имело главную общую черту — национально-освободительную, антиимпериалистическую направленность. Рост национального самосознания народов делал неизбежным такие проявления борьбы. Эпоха империалистических войн за колониальный передел мира неотвратимо становилась и эпохой усиливающейся борьбы народов против гнета колонизаторов.

Второго января 1901 года из Одесского порта вышел большой океанский пароход «Саратов», принадлежавший русскому пароходному обществу «Добровольный флот», и направился на Дальний Восток. В числе его пассажиров находился и Василий Васильевич Верещагин. Третий класс занимала команда солдат, следовавших к своему месту назначения в Порт-Артур. Перед отъездом отслужили молебен в кают-компании, куда допустили пассажиров, какие почище.

У берега громоздились льдины. Зима выдалась суровой, и это ощущалось даже на Черном море. Однако мощный корпус корабля легко раздвигал льдины, дробил и крошил их, оставляя позади себя канал чистой воды. Так вышли в открытое море.

Плавание на «Саратове» подробно описано художником в путевых очерках. Они публиковались в ряде номеров «Новостей и биржевой газеты» под общим заголовком «Из записной книжки».

Один из очерков посвящен истории Добровольного флота. Регулярные рейсы его пароходов на Дальний Восток начались в 1879 году. Флот этот был назван добровольным потому, что деньги на его создание собирались путем добровольной подписки по всей России. Несколько позже правительство установило ежегодную норму в семь обязательных рейсов в одном направлении и назначило субсидию на содержание флота в шестьсот тысяч рублей в год. С 1879 по 1894 год пароходами Добровольного флота было совершено сто рейсов на Дальний Восток и обратно, перевезено девяносто тысяч пассажиров и тринадцать миллионов тонн разного груза. К началу века Добровольный флот располагал четырнадцатью океанскими пароходами.

Деятельность флота способствовала оживлению транспортных связей между центральными районами страны и Дальним Востоком, экономическому развитию русского Приморья. Отмечая успехи Добровольного флота, Верещагин со знанием дела писал о плохой организации службы перевозок, о бюрократизме администрации, о некомпетентности многих компанейских чиновников. В результате этих недостатков склады ломились от неотправленных товаров, а их отправители нередко предпочитали прибегать к услугам иностранных пароходных компаний. Как видим, художник искренне заботился о состоянии российского торгового флота.

...Приближался Босфор. Турецкий берег, как сообщает Верещагин, был покрыт глубоким снегом. Это довольно редкий случай в здешних местах. Густой снегопад, закрывший горизонт, вынудил капитана где-то на подступах к Константинополю приостановить на некоторое время движение. Но вот прошли мимо величественной панорамы султанской столицы с дворцами и островерхими минаретами. Мелькнула придавленная плоским куполом тяжеловесная громада Софии, возведенной еще византийцами и перестроенной турками в главную мечеть.



Близ Константинополя

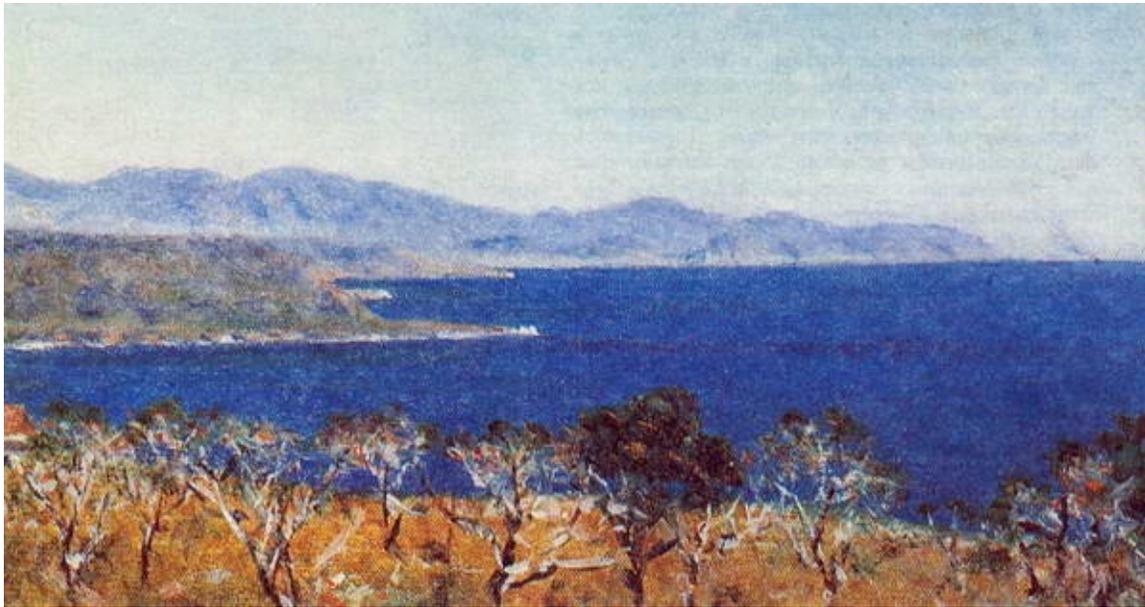
Из Босфора вышли в Мраморное море. Климат стал мягче. Исчезли снежные сугробы на берегу. Здесь места напомнили художнику о событиях более чем двадцатилетней давности, об участии в походе авангардного отряда генерала Струкова, закончившемся у этих берегов. Пролив Дарданеллы... Справа неизменный Галлипольский (ныне Галлиполи) полуостров. В Эгейском море часто встречались острова и островки, заставлявшие вспоминать античные мифы...

Верещагин знакомится с попутчиками. Среди них морские офицеры, корабельный мастер, еще какие-то люди, имеющие отношение к флоту. Направляются в Порт-Артур. Обстановка на Дальнем Востоке накаляется, Япония бряцает оружием, и Россия вынуждена укреплять арендованный у Китая Ляодунский полуостров, направлять туда корабли, пополнять тамошнюю эскадру личным составом.

В Порт-Саиде, у входа в Суэцкий канал «Саратов» грузился углем. В порту стоял на якоре русский броненосец «Севастополь», совершавший переход на Дальний Восток. Команда броненосца встретила появление русского парохода музыкой и приветственными криками «ура!». Во время

стоянки пассажиры разбрелись по лавкам. Суэцкий канал был оживленным международным морским путем, и русские суда, гражданские и военные, появлялись здесь нередко. Поэтому местные лавочники и зазывалы-мальчишки научились бойко выкрикивать на ломаном русском языке: «Капитан, поди сюда!», «Табак кароший, турецкий, французский!», «Деньги менять, капитан!» Почему-то всех русских, прибывших пароходом, называли «капитан». За все товары лавочники запрашивали втридорога. Приходилось с ними торговаться до умопомрачения, а то и «до выхода» — это когда покупатель, не сторговавшись с продавцом, покидал лавку, а лавочник догонял его уже на улице и уступал.

Одна из достопримечательностей Порт-Саида — памятник Лессепсу, строителю Суэцкого канала. Упомянув об этом монументе, Верещагин сетует на то, что в России забывают заслуги выдающихся общественных деятелей. Почему, например, нет памятника М. Н. Анненкову, строителю Среднеазиатской железной дороги?



Море

В городе царило шумное веселье. Египтяне справляли свой мусульманский праздник — байрам, и только англичане были чем-то озабочены, тревожно переговаривались между собой. Причиной тому, как оказалось, были сообщения из Лондона о безнадежном состоянии умирающей королевы Виктории. Когда же наконец пришло извещение о ее смерти, приспустили британские флаги на зданиях и судах. Египтяне

продолжали веселиться. Их не слишком опечалила кончина дряхлой британской королевы, процарствовавшей шестьдесят четыре года. Королем Англии и императором Индии под именем Эдуарда VII стал ее пожилой сын. По его адресу англичане острили: «Бедный принц совсем потерял надежду когда-либо царствовать». Речь шла о том самом принце Уэльском, которого Верещагин запечатлел на своем большом индийском полотне.

Среди спутников художника оказались русские морские офицеры — очевидцы подавления восстания ихэтуаней. Из их рассказов Верещагин узнал подробности поведения интервентов в китайской столице и привел их в своих очерках. «Японцы выломали и отправили красивые старые ворота в подарок своему императору, — писал художник. — Затем они направились в министерство финансов, где захватили всю имеющуюся казну». Далее Верещагин рассказывал о повальных грабежах в Пекине, о разграблении императорских дворцов. Наиболее организованно мародерствовали японцы. Среди французов отличился сам командующий французским отрядом генерал Фрей, отправивший большое количество ящиков с награбленным добром в Марсель. На складах были захвачены новые машины и станки, закупленные Китаем в Европе. Многие из них были бессмысленно поломаны, испорчены. Интервенты уничтожили громадные запасы перевязочного материала. Домогались награбленного и христианские миссионеры. Об этих массовых случаях грабежа и мародерства со стороны интервентов Верещагин пишет с осуждением.

По Суэцкому каналу художник плыл не впервые. Он заметил некоторые улучшения, которые были произведены здесь со времени его последнего возвращения из Индии. Были проведены работы по его расширению и укреплению берегов. Тем не менее большому океанскому судну проходить по каналу было нелегко. Приходилось пользоваться услугами местного лоцмана, знающего фарватер. Лоцманов поставляла компания Суэцкого канала.

В Порт-Суэц (ныне Суэц) у южного выхода из канала пришли с запозданием из-за того, что малоопытный лоцман поставил поперек канала германский пароход и тем самым загородил «Саратову» проход по фарватеру. В Порт-Суэце показывали свою «достопримечательность» — какое-то старое судно, стоявшее на рейде вот уже четыре года. Оно потерпело в море аварию, и его спасли, но владелец судна был не в состоянии оплатить услуги спасителя. Неоднократно пытались продать судно, но безрезультатно — покупателя так и не нашлось. Вот и качался на рейде потрепанный стихией пароход, охраняемый двумя матросами.

К «Саратову» подошли две египетские лодки с разным мелким

экзотическим товаром — кораллами, раковинами, губками, сушеными чучелами рыб и каракатиц. Настырные торговцы лезли на палубу, расхваливая свой товар. В Порт-Суэце встретили еще один русский военный корабль — «Полтава», который стоял на ремонте.

Выйдя из канала, прошли Суэцкий залив и вышли в Красное море. Подгоняемые попутным ветром, держались западного берега — песчаного и пустынного. Жара становилась нестерпимой. Спасения от нее не было ни на палубе под палящим солнцем, ни в душных каютах. Плавание по Красному морю вообще считалось небезопасным. В нем, особенно в его южной части, много мелких островков, скал, подводных рифов, и далеко не все из них обозначены на карте. Не раз случалось, что пароходы садились здесь на рифы и даже разбивались. Проходы между островками бывают очень узкими и опасными для крупного судна, особенно при плохой видимости.

Капитан решил идти не в Аден — оживленный британский торговый и военный порт, а в Перим — пункт, мало интересный для пассажиров. По мере приближения к Периму погода стала прохладнее. «Стало возможно ходить и заниматься, не обливаясь потом», — сообщает Верещагин.

Перим — небольшая гавань на одноименном острове в Баб-эль-Мандебском проливе — жалкое, плоское местечко, по выражению художника. Проходившие суда заправлялись здесь углем. Трудно верить, пишет далее Верещагин, что приехавший на пароход агент-англичанин живет здесь двенадцать лет и еще не спился, не сошел с ума. Пароход окружили лодки с сухопарыми проворными сомалийцами-ныряльщиками, готовыми кинуться за брошенной в море монеткой. Пока пароход грузился углем, художник с другими пассажирами съехал на берег. В маленькой лавочке иссохший грек торговал кофе и страусовыми яйцами, запрашивая за свой товар невероятные цены. Других достопримечательностей в Периме не было.

При выходе в Индийский океан, умер от тифа один из солдат-новобранцев, находившихся среди пассажиров. Судовой священник наспех отпел его по православному обряду. Усопшего зашили в брезент и предали, по старому матросскому обычаю, морской пучине.

Переход от Перима до Цейлона через Индийский океан занял восемь дней. Пришли в Коломбо в ночь с 23 на 24 января и были встречены звонкими голосами с лодок. На рейде стоял белый британский крейсер, напоминавший о том, кто здесь хозяева. Коломбо понравился Верещагину своими широкими улицами, обсаженными деревьями. Бананы и пальмы придавали улицам, по выражению художника, вид театральных декораций.

Было что-то горделивое, величавое в рослых, стройных, темнокожих сингалах с правильными, красивыми чертами лица.



Море у гористого берега

Вместе со своими попутчиками художник посетил городской музей, в котором были представлены богатейшая флора и фауна острова. Внимание художника привлекли зеленые бабочки, которых совершенно невозможно было отличить от листвы деревьев. Явление мимикрии позволяло им приспособливаться к окружающей среде и укрываться от преследователей. Образцы народного прикладного искусства и ремесла меньше интересовали Верещагина, так как с подобными образцами он ранее познакомился в Индии. Из диковинок здесь показывали зуб Будды, слишком крупный для человеческого. По убеждению художника, он принадлежал какому-то животному.

Верещагин нашел нужным упомянуть в своих очерках о чае — «главном предмете производства и вывоза на Цейлоне». Здесь обосновались русские торговые фирмы Щербачева, Чокова и другие, которые вели крупную оптовую торговлю цейлонским чаем. До 1898 года его прямого вывоза в Россию не было. Но в этом году судами Добровольного флота было вывезено с Цейлона около девятисот тонн чая. В последующие годы, как замечает художник, его импорт возрос.

Среди судов, стоявших на рейде Коломбо, находился пароход, на котором, как узнал Верещагин, содержались пленные буры. В Южной Африке британские колонизаторы еще продолжали вести захватническую войну против двух маленьких бурских республик — Трансвааля и Оранжевой, основанных выходцами из Голландии. Пленных буров британцы высылали в свои колонии. «В общем вся эта рассылка пленных

по разным местам империи пахнет рекламой: англичане хотят выставить свое военное могущество перед неисчислимыми миллионами своих чернокожих подданных», — замечает Верещагин.

Художник выразил сожаление, что не имел времени посетить одну из достопримечательностей Цейлона — Адамову гору с оттиском ступни, которая, по верованиям буддистов, принадлежала Будде. Мусульмане признают ее за ступню Адама, а индуисты — бога Вишну. Каждый день на гору поднимается масса паломников. «На вершине существует нечто вроде каменного саркофага, под сенью которого, на скале, отпечаток ступни футов в восемь-девять, довольно грубо вырезанный, с очень неверно нарисованными контурами пальцев, — писал Верещагин об этой местной святыне. — Тут же лачужка, в которой живут два-три буддийских монаха».

Упоминает художник и другую святыню цейлонских буддистов — древний город Канди в центральной части острова, где находится один из древнейших буддийских храмов. В нем хранится еще один зуб Будды, скорее всего выточенный, по мнению Верещагина, из слоновой кости.

На Цейлоне художник заинтересовался религиозными верованиями островитян. Он подметил, что здешний буддизм существенно отличается от буддизма ламаистского толка, который Верещагин наблюдал в Гималаях. В своих путевых очерках художник приводит интересные рассуждения о буддийской религии. В качестве характерных черт буддизма Верещагин выделяет, во-первых, учение о переселении душ и последовательном возрождении человека после его земной кончины в ином обличье и, во-вторых, учение о карме — предопределении, в силу которого ни одно деяние человека, хорошее и дурное, не останется без последствия. За каждое деяние человеку воздается по заслугам, поэтому истинный буддист не должен роптать на свою судьбу. Она предопределяется его поступками в предыдущей земной жизни. У каждого своя карма.

Верещагин не считал буддистов фанатиками, отмечал их терпимость к иноверцам, вспоминал, как во время его путешествия в Гималаи тамошние буддийские монахи охотно принимали русских путешественников в своих монастырях, помещали их на ночлег в храме рядом со священными реликвиями. Враждебные акции китайских буддистов против христианских миссионеров художник объяснял отнюдь не их фанатизмом, а восприятием непрошенных гостей как предвестников экономического и политического порабощения. Поэтому выступления китайцев против иностранных миссионеров — авангарда колонизаторов — были проявлениями национально-освободительной борьбы.

Верещагин не скрывал своего откровенно негативного отношения к

христианским проповедникам, устремившимся из западных стран на Восток. «Рвение миссионеров часто представляет маску, под которою приступают к политическим несправедливостям», — писал он. В Канди, как сообщал художник, жил папский нунций Залесский, из польских графов. Он, по словам Верещагина, не мытьем, так катаньем склонял цейлонцев к принятию христианства. Для этой цели деятельный граф построил ряд миссионерских школ.

Художник высказал сожаление, что во время первого индийского путешествия ему не удалось побывать в Тибете и добраться до Лхасы — священного города буддистов. Огромная высокогорная страна, окруженная труднопроходимыми хребтами, с редким населением и теократической формой правления, возбуждала его интерес своей загадочностью, неизведанностью. В свое время он просил разрешения у британских колониальных чиновников перейти через снежный перевал, отделяющий Сикким от Тибета. Но англичане постарались отговорить русского путешественника, пугая его всякими действительными и мнимыми опасностями. Художник с сожалением отмечает, что замечательному русскому путешественнику Пржевальскому тоже не удалось достичь Лхасы.

Касаясь системы управления на Цейлоне, Верещагин пишет, что здесь в отличие от соседней Индии нет вассальных раджей, магараджей и султанов. Остров управляется непосредственно британскими колониальными чиновниками. Колониальная администрация Цейлона подчинена не вице-королю Индии, а министерству колоний в Лондоне. Население острова представлено двумя основными этническими элементами — сингалами и тамилами. Тамилы — более поздние выходцы из Южной Индии — в основной своей массе были представлены социальными низами общества — чернорабочими, кули и прочими.

Из Коломбо вышли при тихой погоде. Удушливая жара постепенно смягчилась. Вокруг голубела спокойная гладь океана. Попадались огромные кашалоты. Они то показывались на поверхности, пуская фонтаны, то исчезали в пучине. Миновали маяк на небольшом островке у входа в Малаккский пролив. «Саратов» шел вдоль берега Суматры, «до сих пор покоряемого, но еще не покоренного голландцами», как замечает Верещагин. Речь шла о том, что Нидерланды, претендуя на владение большей частью Малайского архипелага, уже не первое десятилетие вели кровопролитную войну за покорение султаната Аче на севере Суматры. Бушевала еще одна захватническая война. Ачехцы оказывали захватчикам упорное сопротивление, прибегая к тактике партизанских действий.



Пальмы. 1901 г. Этюд

При приближении к экватору жара ощущалась все сильнее и сильнее, солнце в полдень стояло над головой. Вода в проливе была не голубая, как в океане, а зеленая. Пролив становился уже, суматранский и малаккский берега сближались.

В Сингапур пришли ранним утром. Порт казался оживленным и многолюдным. У причалов и на рейде стояло много судов. «Саратов» встречало множество лодок с малайцами и китайцами. Люди толпились и на берегу, покрытом цветущей зеленью. Основную — до восьмидесяти процентов — массу из двухсотдвадцатитысячного населения города составляли китайцы.

«Саратов» пришвартовался к пристани. На следующий день пароход должен был отправиться дальше. Манила — цель путешествия художника — оставалась в стороне от маршрута «Саратова», поэтому Верещагин распрощался со своими попутчиками и высадился в Сингапуре. Первым делом он разузнал, когда отправляется в Манилу ближайший пароход. Оказалось, что через три дня туда выходит немецкое торгово-пассажирское судно компании «Бен-Мейер».

На время короткого пребывания в Сингапуре Верещагин поселился в первоклассной гостинице города «Рафлз-отель», названной так в честь Томаса Стэмфорда Рафлза — активного проводника британской колониальной политики начала XIX века. Это он сумел с помощью ловкой сделки приобрести у малайского султана Джохора небольшой пустынный островок у южной оконечности полуострова Малакка. Оценив стратегическое значение островка, Рафлз основал здесь порт Сингапур, ставший важной военно-морской базой и основным опорным пунктом британского колониализма в этом районе земного шара.

В путевых очерках Верещагин так описал Сингапур: «...красивый город, обстроенный порядочными зданиями на многих улицах, а главное, с чудной растительностью, все украшающей, всему придающей сказочно интересный вид. Все эти пальмы всевозможных сортов, в большом чахоточном виде пленяющие нас в наших европейских оранжереях, тут буквально блещут красотой форм и красок. Зелень поразительно сильна и ярка — невидевшему трудно поверить...»

В Сингапуре Верещагин встретил довольно много немцев. Их было больше всех других иностранцев, не считая англичан, чувствовавших здесь себя хозяевами. Дешевизна германских товаров, хотя и не отличавшихся высоким качеством, делала их привлекательными для местных покупателей. Сингапур был наводнен товарами широкого потребления германского производства. Немецкие торговцы больше ввозили, чем вывозили. Чтобы не раздражать англичан, они часто основывали в Сингапуре свои коммерческие конторы под подставными, английскими именами. Здесь активно действовала германская пароходная компания. Немцы прибрали к своим рукам линии сообщения с соседними островами и материком.

Эта деловая информация, которую сообщает нам Верещагин, рисует одно из проявлений острой британско-германской конкурентной борьбы — проникновение германского капитала в британские колонии. Борьба эта имела далеко идущие последствия. Она, наряду с другими международными факторами, создавала предпосылки первой мировой войны.

Среди сингапурских китайцев, по наблюдениям художника, было много богатых людей. В их руках находилась розничная и посредническая торговля. Китайцы были искусные ремесленники самого разнообразного профиля. Отмечая их исключительное трудолюбие, Верещагин писал: «Никаких передышек, никаких праздников на неделе у них не существует; китайцы работают круглый год, за исключением периода в пятнадцать дней, справляемого вслед за Новым годом». Здешние китайцы, в большинстве своем выходцы из Южного Китая, покинули родину по разным причинам. Некоторые из них сумели разбогатеть на сингапурской земле. Художник приводит впечатляющий пример: некий Ван Пуа, начинавший здесь свою трудовую деятельность в качестве кули — переносчика тяжестей, со временем так разбогател и приобрел такую репутацию, что по договоренности с русскими взял на себя миссию первого почетного консула России в Сингапуре.

Европейцев в городе было немного — около пяти тысяч. Коренное

население — малайцы — находилось на низшей ступени социальной лестницы. Это рыбаки, охотники, носильщики, извозчики. Британцы, навязав султанату «союзнические» отношения, а фактически протекторат, свели к минимуму его суверенитет. Своего современника — джохорского султана — Верещагин назвал «совершенно ничтожной личностью». Он был весь в долгах, вел праздный образ жизни и увлекался бегами.

Далее художник упоминал о превосходном ботаническом саде Сингапура, «красоту растительности которого трудно себе представить». За садом находилось большое водохранилище, собиравшее дождевую влагу и питавшее город пресной водой. За озером тянулись густые лесные заросли. Еще лет сорок тому назад здесь в изобилии водились тигры. Нередко случалось, что хищники нападали на людей, проникнув на окраину города. Власти вынуждены были установить немалые премии — по пятьдесят долларов за каждого убитого зверя. В результате этой меры тигр значительно повывелся. Хотя бывало, что звери приходили к водохранилищу.

К началу нынешнего века от прежних джунглей, когда-то подступавших к городу, остался лишь небольшой зеленый островок — только десять процентов поверхности острова. Остальная его территория была возделана или застроена. Тем не менее в лесной части острова кроме тигров еще встречались и олени, и кабаны, не говоря уже о множестве змей и крокодилов.

Сингапур уже тогда был оживленным морским портом международного значения. Здесь скрещивались важные морские коммуникации. Верещагин привел внушительную цифру объема внешней торговли Сингапура, исчисляемого двумястами миллионами долларов. В вывозе преобладала оловянная руда, добываемая в соседних малайских княжествах, и продукция плантационного сельского хозяйства. Эта же продукция ввозилась из султанатов для последующего их реэкспорта в Великобританию и другие ведущие капиталистические страны. Сингапур также импортировал рис, различные виды продовольствия и промышленные изделия.

«Саратов» покинул Сингапур, держа курс на Нагасаки и Порт-Артур. А Верещагин занялся хлопотами, связанными с получением въездной визы на Филиппины, начав с визита к консулу Соединенных Штатов. Он оказался дантистом, исполнявшим обязанности внештатного консула. Американец согласился немедленно выдать визу, то есть поставить в паспорт русского путешественника необходимый штамп, при наличии врачебной справки, удостоверяющей отсутствие нежелательных болезней.

Отыскать врача и получить справку не составило труда. Но формальности на этом не окончились. Путешественник должен был заполнить пространный опросный лист, ответив на двадцать вопросов. В этом ярком образчике бюрократического крючкотворства были и такие пункты:

— Заплатил ли сам за свой проезд, или он был оплачен другим лицом или компанией, обществом, муниципалитетом, правительством;

— Есть ли деньги, и если есть, то больше ли 30 долларов; если же меньше, то сколько именно;

— Не к родственникам ли едете, если да, то к кому именно, их имя и адрес;

— Был ли перед этим на Филиппинских островах, и если да, то где и когда;

— Не сидел ли в тюрьме или работном доме, не пользовался ли благотворительной помощью...

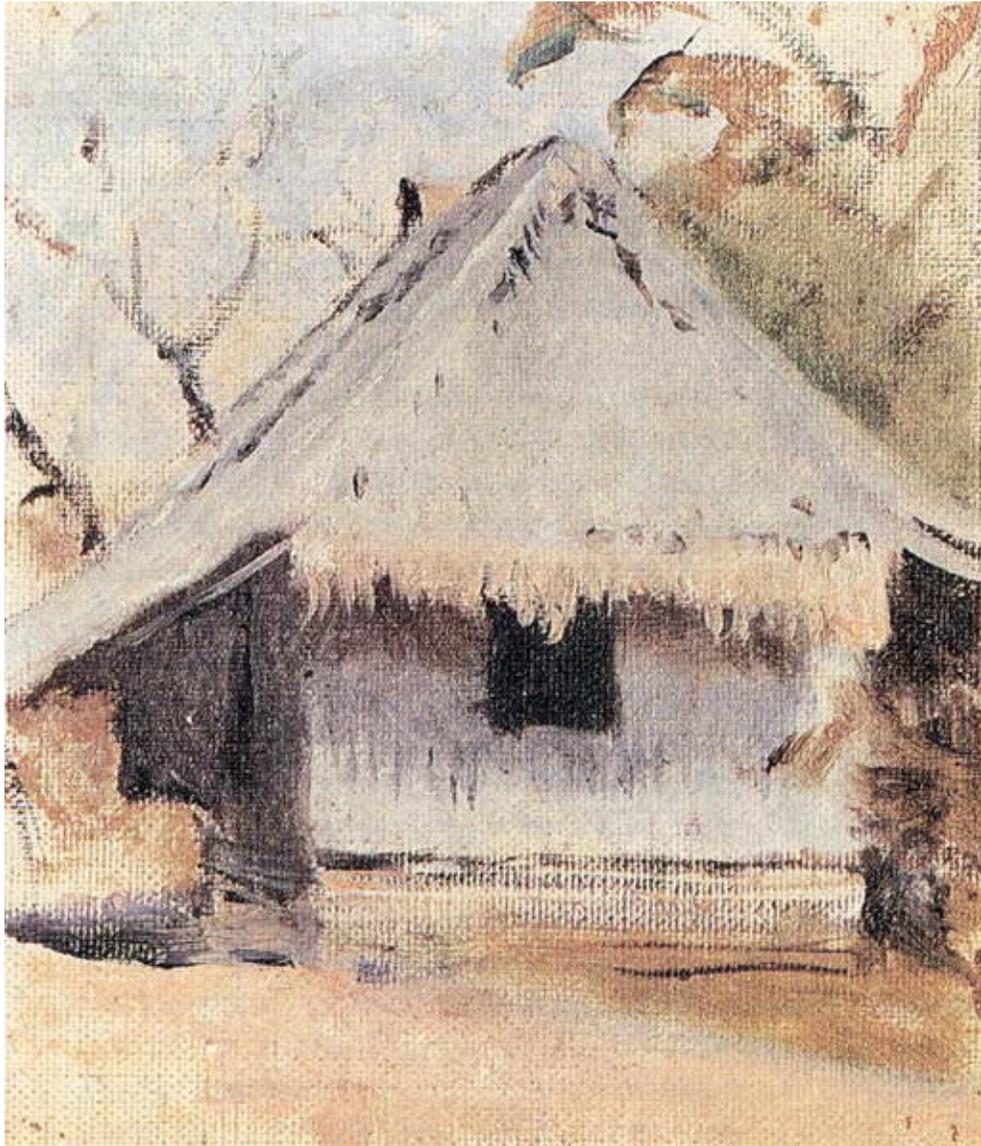
Были вопросы, касающиеся количества жен, состояния здоровья, умственного и физического, наличия каких-либо изъянов и т. п.

Это препятствие художник одолел, хотя, как он пишет, и порядком устал, заполняя опросный лист. Наконец-то в его кармане были и виза, и билет на пароход германской пароходной компании...

Пароход «Чинг-Мей» оказался маленькой посудиною, грязной и тихоходной. Кухня, полунемецкая, полукитайская, показалась Верещагину невкусной. Хотя большого шторма в Южно-Китайском море, обычно беспокойном, бурном, на этот раз не было, суденышко изрядно потрепало. Шли вдоль северного побережья острова Борнео (ныне Калимантан). Когда-то здесь простирались обширные владения султаната Бруней. С середины XIX века Британия стала аннексировать одну брунейскую область за другой и наконец в 1888 году навязала ослабленному и урезанному султанату договор о протекторате. Еще раньше британские колонизаторы захватили небольшой остров Лабуан у входа в бухту Бруней, в непосредственной близости от столицы Брунейского султаната, чтобы держать султана в повиновении под угрозой своих пушек.

Утром на четвертый день по выходе из Сингапура «Чинг-Мей» зашел в Лабуан (ныне Виктория) — небольшой портовый городок на одноименном острове. Британцы эксплуатировали здесь угольное месторождение и построили пристань, где проходящие суда могли заправляться углем. Капитан «Чинг-Мей» также намеревался загрузиться углем. Но члены команды — китайцы, обычно исполнительные, отказались выйти на погрузку. Свой отказ они объяснили тем, что по случаю китайского Нового года они не могут работать, а должны отдыхать — таков

старый обычай. Пришлось капитану примириться с этим и потерять сутки.



Жилище островитян. 1901 г. Этюд

На набережной, перед лавками, китайцы предавались азартной карточной игре. Вокруг игроков толпились зеваки и болельщики. Кучки медных и серебряных монет переходили из рук в руки. С парохода сошел китаец, прибывший из Сингапура в Лабуан специально для того, чтобы держать банк. Здесь в дни празднования китайского Нового года собираются игроки. Бывало, что спускали все заработанное нелегким трудом в течение целого года.

С местной телеграфной конторы Верещагин отправил телеграмму

семье в Москву. Капитан и старший офицер пригласили художника съездить вместе с ними в гости к «радже», как в шутку называли плантатора-англичанина, прожившего здесь около трех десятков лет. Он развел на небольшом соседнем островке целый лес кокосовых пальм, дававших ему доход. К компании присоединились от нечего делать еще несколько пассажиров парохода. Отправились на лодке.

Англичанин встретил гостей приветливо и повел к себе в дом, просторный, с верандой. Главным угощением были кокосовые орехи. Тепловатый маслянистый кокосовый сок показался Верещагину с непривычки неприятным. Потом хозяин показал свои владения. Кроме кокосовой пальмы «раджа» разводил мускатное дерево. Сам он непосредственно хозяйством не занимался, а сдавал плантацию в аренду китайцу, который и распоряжался урожаем, и выплачивал хозяину ренту.

Для «раджи» визит гостей был событием, разнообразившим скуку монотонной жизни. От капитана он узнал, что один из его гостей — известный русский художник.

— Ведь я читал, да, читал где-то... у меня статья о вас! — восклицал англичанин и предлагал выпить за здоровье такого именитого гостя. Потом он пел ирландскую песню, просил всех расписаться в книге гостей, познакомил компанию с женой, молодой смуглянкой из коренных жителей.

На этом, к сожалению, обрываются путевые заметки Верещагина, не оставившего публикаций с непосредственным рассказом о своем пребывании на Филиппинах. В письме В. А. Киркору, отправленном из Сингапура 17 января 1901 года, художник писал: «Думаю воротиться из поездки раньше, чем предполагал вначале, — так примерно в конце апреля». Однако уже 6 апреля Верещагин отправляет из Москвы письмо своему приятелю А. В. Жиркевичу, в котором, в частности, сообщает: «Я воротился из Манилы, сделавши там путевые этюды из малой войны *guerilla* (партизанская. — Л. Д.) — между американцами и филиппинцами». Если принять во внимание, что обратное плавание из Манилы в Одессу занимало не менее двадцати дней, то художник покинул Филиппины значительно раньше, чем предполагал, — еще в середине марта. Это говорит о том, что верещагинское пребывание здесь было непродолжительным — вероятно, в течение двух с половиной месяцев.

Представим же себе филиппинские впечатления Верещагина. Манила — административный центр Филиппин — встретила русского художника удушливой влажной жарой. Раскинувшийся по восточному берегу Манильского залива город напоминал своим обликом старые города испаноязычной Латинской Америки. В административных зданиях, в

особняках знати можно было уловить черты средневековой испанской архитектуры. Над городом высились купола и шпили католических церквей. Угрюмыми каменными громадами вклинивались в городской пейзаж монастыри и казармы, окруженная рвами и стенами старая испанская крепость. К центру примыкали китайские торговые районы, скученные, пропахшие пряными запахами лавок и харчевен. Как всякий крупный колониальный город, Манила обростала кварталами бедняков, разделенными узенькими кривыми улочками. Здесь легкие хижины с земляным полом, крытые камышом или пальмовыми листьями, тесно жались друг к другу.

С первых шагов по филиппинской земле художник ощутил жестокий оккупационный режим. Над крепостью, на административных зданиях, военных штабах — повсюду развевались полосато-звездные флаги Соединенных Штатов Америки взамен поверженных испанских. У ворот и подъездов стояли вооруженные солдаты-американцы. По главным улицам и площадям маршировали рослые янки, оцетинившиеся штыками винтовок. По городу ползли слухи о боях с филиппинскими партизанами в ближайших предместьях. В военные госпитали постоянно привозили откуда-то раненых. А порой становилось беспокойно и в самой Маниле. Ночью со стороны кварталов коренного населения доносились выстрелы — то ли американские власти устраивали очередную облаву, то ли проникшие в город филиппинские патриоты обстреливали из засады зазевавшийся вражеский патруль. Бывало, американцы-конвойные вели по улицам города в тюрьму малорослых сухопарых филиппинцев, подгоняя их прикладами. Жители с гневом и горечью провожали ставшую обычной в дни оккупации процессию и посылали оккупантам свои проклятия.



Солдат американской армии. 1901 г. Рисунок

Выезжал Верещагин и за пределы Манилы. Остров Лусон отличается большим разнообразием природных ландшафтов. Горные хребты, поросшие лесами, чередуются с плодородными речными долинами, возделанными и густонаселенными. Таков и Центральный Лусон, заселенный народностью тагалы. Террасы рисовых полей ступенями поднимаются над узкими долинами по крутым склонам холмов. В тени кокосовых пальм уютно прячутся крестьянские хижинки. Рисовые поля чередуются с табачными плантациями, принадлежащими богатым помещикам — испанцам и креолам. Знаменитый манильский табак, перерабатывавшийся на фабриках Манилы, пользовался большим спросом

на мировом рынке и составлял одну из главных статей филиппинского вывоза.

Почти в каждой деревушке имелась католическая церковь. Иногда это было совсем скромное сооружение, отличающееся от соседних крестьянских хижин разве только крестом на кровле. Попадались и монастыри различных орденов — францисканцев, доминиканцев, капуцинов, иезуитов. Католичество пришло на Филиппины вместе с испанской колонизацией и пустило здесь глубокие корни.

Монастыри и епископат — крупные земельные собственники. Представители низшего духовенства, как правило из коренных жителей, нередко участвовали в национально-освободительной борьбе против колонизаторов и даже брали на себя роль идейных вождей борющегося народа. Беспощадно подавляя сопротивление национально-освободительных сил, новые колониальные власти стремились опереться на местных помещиков, крупных торговцев, верхушку католического духовенства. Такими увидел художник Филиппины.

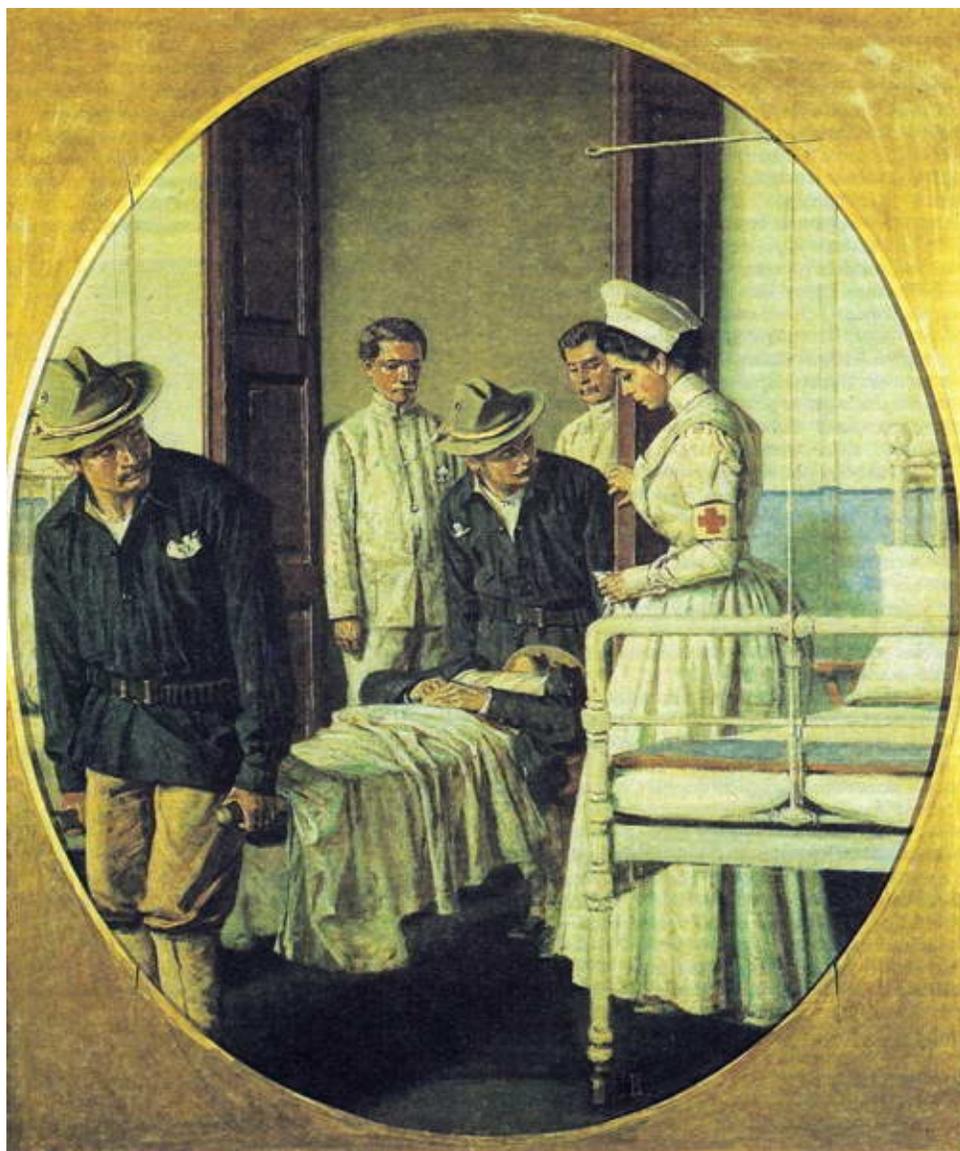
Верещагин интересовался событиями недавней испано-американской войны на Филиппинах, боевыми действиями филиппинских партизан против оккупантов. Как пишет сын художника, «отец посетил места сражений, беседовал с участниками боев. Как всегда, он сделал много набросков местности, зарисовок типов местного населения, американских солдат и т. п. Все это должно было послужить вспомогательным материалом для позднейших картин. Одновременно он знакомился с американской армией и при этом не только делал зарисовки, но и собрал и привез домой образцы обмундирования, оружия и снаряжения».

В обширной коллекции верещагинских рисунков, которыми располагает Русский музей в Ленинграде, есть и выполненные художником во время его филиппинского путешествия. Среди них рисунки, запечатлевшие фрагменты тропической природы, тагальские хижины, жанровые сцены.

Первоначально Верещагин замышлял большое путешествие, намереваясь после Филиппин посетить Китай. Эта великая страна многовековой культуры давно привлекала его. Верещагинские газетные публикации, посвященные Китаю и китайцам, говорили о том, что художник систематически знакомился с литературой об этой стране и выступлениями периодической печати о происходящих в ней событиях. Но посещению Китая, видимо, помешали усталость и болезнь Верещагина, которая обострилась из-за продолжительного плавания и тяжелого экваториального климата Филиппин. «Ехать в Китай значило употребить

еще месяца три времени, которых у меня не было, — писал художник Жиркевичу. — Впрочем, Китай не ушел и не скоро еще уйдет. Уж и жарко же в тропиках — когда был молод, меньше чувствовал муку от этой убийственной температуры — что-то труднопередаваемое!»

Вернувшись в апреле 1901 года из своего филиппинского путешествия в Москву, Верещагин сразу же приступил к работе. Итогом этой поездки стала серия тематически связанных между собой небольших картин — всего пять полотен филиппинской серии (1901 год). Открывает серию картина «Раненый». На выжженной солнцем равнине изображен всадник — рослый американский солдат с боевым снаряжением, притороченным к седлу. Его голова обвязана окровавленной повязкой. Всадник тревожно вглядывается в даль, приложив ладонь правой руки козырьком ко лбу. Он тяжело ранен, но еще крепится и, собрав все силы, старается не замечать боли.



В госпитале. 1901 г.

На следующих четырех картинах тот же солдат в обстановке американского военного госпиталя. Первая из них — «В госпитале». В палату вносят на носилках раненого. Вторая — «Письмо на родину», или «Письмо матери», — раненый, прикованный к госпитальной койке, пытается диктовать сестре милосердия письмо матери, которая ждет сына на далекой родине. Третья картина — «Письмо прервано» — встревоженная сестра проверяет пульс раненого, впавшего в предсмертную агонию и неестественно запрокинувшего голову. Последняя картина серии — «Письмо осталось неоконченным» — трагическая развязка. Солдат умер от раны в чужой стране, вдали от родины. Строгая, лаконичная

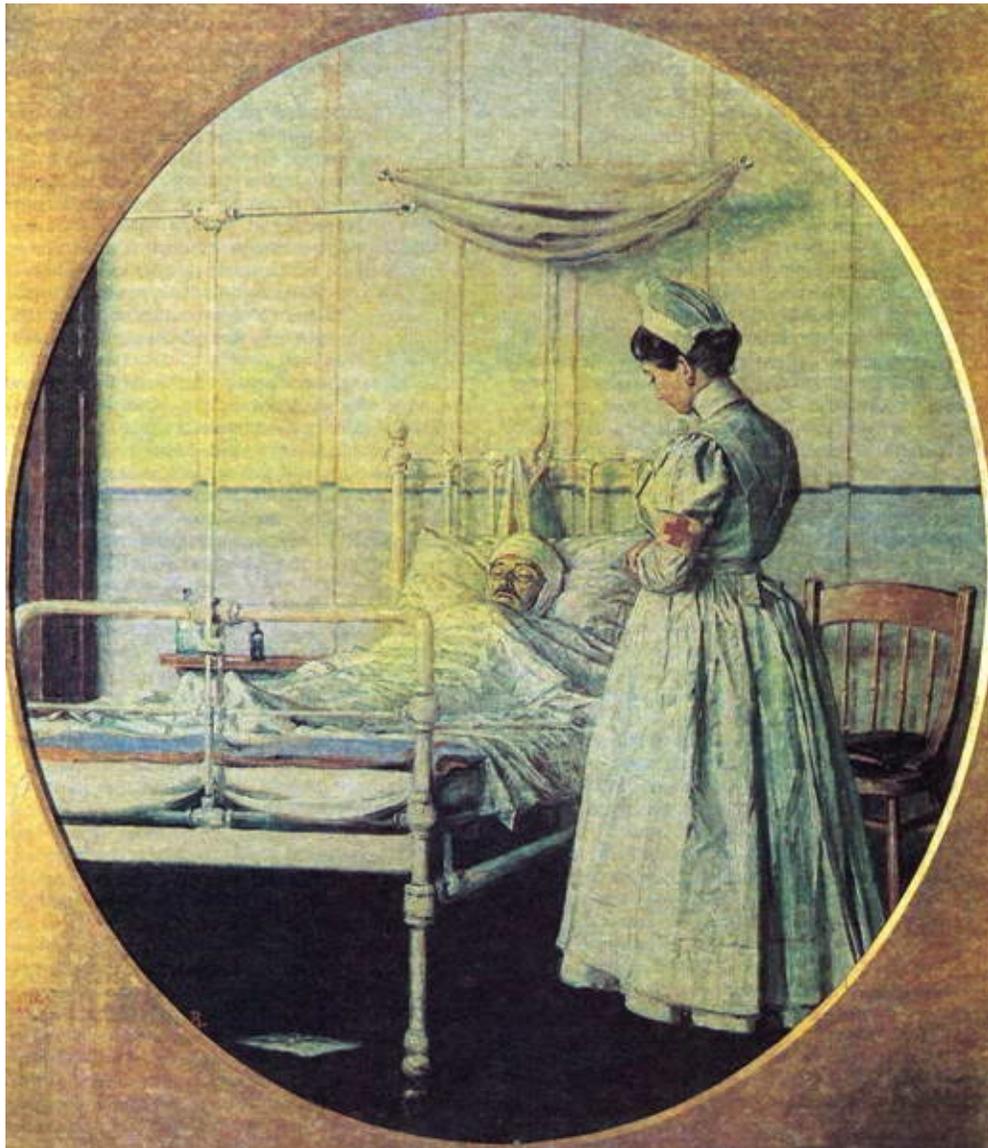
госпитальная обстановка в этих картинах, светлые тона не отвлекают внимания зрителей от главного — двух персонажей картины, раненого и сестры. Она пытается облегчить страдания раненого, заботливо внимательна к нему, а на последнем полотне — охвачена глубокой скорбью. Все ее усилия не помогли спасти жизнь солдата. Образ сестры глубоко человечен.



Письмо матери. 1901 г.

По сути дела перед нами еще один верещагинский памфлет, обличающий захватнические войны. Художник гневно протестует против деяний милитаристов, посылающих на бессмысленную гибель молодых,

здоровых парней.



Письмо осталось неоконченным. 1901 г.

Сын художника рассказывает о том, как тщательно работал Верещагин над филиппинскими картинами, заботясь о правдоподобию каждой мелочи. Для работы над картиной «Раненый» он выбрал ясный, солнечный день. В летней мастерской стояло чучело лошади с седлом, переметными сумами и карабином. Все это были подлинные вещи, привезенные художником с Филиппин. Натурщиком, изображавшим раненого американского солдата, был постоянный служащий Верещагина Василий Платонович.

Госпитальные сцены Василий Васильевич писал в зимней мастерской.

Для сестры милосердия позировала жена художника Лидия Васильевна, одетая в привезенное с Филиппин форменное платье, какое носили медицинские сестры в американских военных госпиталях. Чтобы наиболее достоверно передать обстановку палаты, Верещагин привез из Манилы доподлинную госпитальную койку.

Глава XIV

Вновь в Америку

Лишь несколько месяцев провел Верещагин в кругу семьи, в своем московском доме за Серпуховской заставой. В ноябре 1901 года он вновь отправился на Американский континент. Цель новой поездки была двойкой: во-первых, художник намеревался устроить выставки своих картин в крупнейших городах Соединенных Штатов и, во-вторых, собирался вернуться к теме испано-американской войны, а для этого надо было съездить на Кубу. Этот остров в Карибском море интересовал Верещагина как театр военных действий, где испанцы потерпели тяжелое поражение.

Верещагин решил ехать через Германию, добираясь поездом до одного из германских портов. В Германии художник встретился со старым знакомым, критиком Цабелем, опубликовавшим через некоторое время в журнале «Дойче Рундшау» воспоминания об этой встрече. «Я нашел его сильно постаревшим и усталым, — пишет критик. — Выражение лица было утомленное, борода почти седая». Верещагин делился с Цабелем своим намерением задержаться на некоторое время на Кубе, чтобы сделать этюды к картине о битве за гору Сан-Хуан. Американским отрядом предводительствовал тогда Теодор Рузвельт, ставший в сентябре 1901 года президентом Соединенных Штатов. В свое время он оставил пост товарища министра, чтобы вступить в вооруженные силы Соединенных Штатов, сформировать кавалерийский полк и принять непосредственное участие в войне против испанцев. Личность эта заинтересовала художника. Из содержания его беседы с Цабелем очевидно, что Верещагин имел поверхностное и неверное представление о Т. Рузвельте, одном из самых реакционных и воинственных президентов Соединенных Штатов, — явно переоценивал его административные и человеческие достоинства. Но об американских нравах в беседе с немецким критиком художник отзывался без всякого энтузиазма, вспоминал нечистоплотных дельцов, которые крутились вокруг художественных аукционов, жаловался на «шарлатанскую рекламу», от которой ему пришлось немало натерпеться.

Верещагин стал пассажиром отплывавшего в Нью-Йорк огромного океанского парохода бременской компании «Кронпринц Вильгельм» — «гигантской плавучей гостиницы», по выражению художника. Техническое оснащение судна было самым современным — две мощные машины в

тридцать пять тысяч лошадиных сил, котлы, ежедневно поглощавшие по пятьсот тонн угля, роскошные каюты первого класса, столовая, украшенная лепным орнаментом, позолотой, бархатом и шелком, с обилием электрических лампочек... Все это привлекло внимание художника. В салоне для услаждения слуха пассажиров играл судовой оркестр.

Однако рядом с восторженным отзывом о чуде современной техники находим и иного рода высказывания: «Нигде, конечно, так не бросается в глаза социальное неравенство, как на пароходе и в поезде железной дороги, где богатые и бедные тесно сжаты вместе». У одних, как подметил художник, избыток роскоши, у других — скученность и грязь совсем бок о бок, койки железные, поставленные впритирку, одна за одну, белье грязное. За пищей каждый идет со своей посудой, и остатки ее на палубе и сундуках не способствуют, конечно, ни чистоте помещения, ни свежести воздуха в нем. «Обращение с третьеклассными пассажирами, как я имел случай заметить, — продолжает Верещагин, — не отличается мягкостью — в том же роде, как и на наших судах; с первоклассными, конечно, все вежливы и предупредительны».

Таким образом, океанский пассажирский пароход с его четким делением на классы представлял собой своеобразную копию общественной пирамиды. Представители имущих слоев общества могли пользоваться всем комфортом, неимущих — должны были довольствоваться тесным и грязным трюмом-общежитием. Разумеется, пассажиров первого класса обеспечивали комфортом и отличным обслуживанием за немалую плату. Верещагин был вынужден заплатить за свою каюту пятьсот марок — сумму весьма высокую и ощутимую для него.

Попутчики художника составляли пестрое и разноязыкое общество. Среди них были профессиональная певица и пианисты. Они скрасили дорожную скуку импровизированными концертами. Певица недурно исполняла оперные арии и романсы. В воскресенье американский пастор служил обедню, несколько шокируя чопорных англичан и немцев шутками и прибаутками, которыми он «оживлял» свою проповедь.

Среди пассажиров велись разговоры о последних мировых событиях, об англо-бурской войне. Всеобщее внимание публики привлекала рослая, величественная фигура Верещагина, напоминавшего окладистой серебристой бородой древнего мудреца. Имя его было хорошо известно и в Европе, и в Америке. Многие из пассажиров бывали на его выставках, читали статьи известных критиков, посвященные его жизни и творчеству, где реальные события иной раз невозможно было отличить от легенд и анекдотов. Американцы с симпатией вспоминали прошлую верещагинскую

выставку и наперебой приглашали русского художника в свои города. «Приезжайте к нам в Сан-Франциско!», «Приезжайте в Филадельфию!» — слышалось со всех сторон, и все обещали самый сердечный прием.

Новым американским впечатлениям Верещагин посвятил несколько путевых очерков, опубликованных в «Новостях и биржевой газете». Художник улавливал перемены, которые произошли в Соединенных Штатах со времени его предыдущего визита в эту страну. Свой рассказ он начинает с Нью-Йорка: «Я был уже в Нью-Йорке прежде и готовился встретиться с знакомыми улицами и домами, тем не менее все-таки оказался неподготовленным увидеть то, что нашел: колоссальные 15–20-этажные дома буквально как грибы выросли за двадцать лет...»



В. В. Верещагин. Фотография начала XX в.

Верещагин отдавал должное американской строительной технике, признавал, что их новостройки производят грандиозное впечатление, дома строятся превосходно, с удобствами, с прекрасными пологими лестницами и несколькими «подъемными машинами» в каждом здании. Городской транспорт с конной тяги был переведен на электрическую, поэтому улицы стали выглядеть чище.

Не задерживаясь долго в Нью-Йорке, художник приехал в Чикаго. Его выставка картин открывалась сначала в этом городе, а затем должна была объехать другие крупные центры страны. По дороге в Чикаго Верещагин, желая поближе познакомиться с жизнью типичного маленького американского городка, заглянул в Бристол, в штате Вермонт.

В городке, раскинувшемся в горной местности, прорезанной речной долиной, насчитывалось всего пять тысяч жителей. Улицы были обсажены деревьями, преимущественно кленами, дающими сладкий сок. На горной реке была создана небольшая гидроэлектростанция, снабжавшая Бристол электроэнергией. Городок был застроен двухэтажными домами, хорошо обставленными мебелью с неизменными креслами-качалками. Отопление в домах паровое, топливом служил каменный уголь. Наем такого дома обходился примерно в сумму, эквивалентную одной-двум тысячам рублей в год. Верещагин никак не комментирует эту цифру, но очевидно, что речь идет о сумме, доступной лишь людям определенного достатка, которых принято относить к средним слоям. Ежемесячная арендная плата за такой дом намного превышала обычную заработную плату мелкого служащего, приказчика, неквалифицированного рабочего, прислуги.

Вообще Верещагин несколько идеализировал уклад жизни маленького американского города, очевидно, в сравнении с укладом жизни в таких гигантах, как Нью-Йорк, Чикаго, в которых социальные контрасты были более резко выражены, изнанка американской действительности ощущалась более резко. По-видимому, художник побывал в местной школе. Благоприятное впечатление произвело на него совместное обучение мальчиков и девочек, что, по его мнению, лучше способствовало формированию характеров. Верещагин отмечал также относительно демократичную атмосферу взаимоотношений людей, чуждую излишних церемоний и расшаркиваний. Внешне как будто бы все равны, хотя и стоят на разных ступенях общественной лестницы. Прислуга может обедать за одним столом с господами, но она приучена работать не покладая рук за самое мизерное жалованье.

Рассказывая о жизни маленького американского городка, Верещагин не пытался проводить какое-либо сравнение с захолустными уездными или заштатными городишками России, хотя, может быть, такое сравнение из приведенного выше рассказа и напрашивалось. Многие из таких русских городишек к началу нынешнего века еще не знали электричества, парового отопления, не имели, за немногими исключениями, средних учебных заведений и отражали всю ту степень социальной отсталости, какая была характерна для России того времени.

Чикаго — второй по величине город Соединенных Штатов с населением в полтора, а с пригородами в два миллиона жителей — показался еще более сутолочным и грязным, чем Нью-Йорк. Раскинувшийся на берегу озера Мичиган крупный промышленный центр с огромными скотобойнями, вагоностроительными заводами Пульмана, Чикаго стремительно разрастался после страшного пожара 1871 года, опустошившего город. «Как и в Нью-Йорке, дома в 20 этажей здесь не редкость, а в 15–16 попадаются сплошь и рядом», — писал в одном из своих очерков Верещагин.

Остановившись далее на загрязненности американских городов, художник замечал, что много было говорено и писано о приборах и приспособлениях для поглощения угольного дыма, но дальше рассуждений дело не пошло. Чикаго сплошь и рядом бывал погружен в мглу дыма и копоти. Угольная копоть нависла и над такими городами, как Сент-Луис, Питтсбург, Цинциннати и другие, нанося ущерб здоровью их жителей, особенно детей. За время шестинедельного пребывания в Чикаго Верещагин был вынужден дважды обращаться к врачу-окулисту, чтобы удалить из глаза соринки, оказавшиеся измельченными кусочками металла.

Феноменальная грязь царила и на чикагских улицах. Свобода американских учреждений, как иронически замечал художник, не допускала того, чтобы принудить домохозяина навести чистоту перед его домом. Полиция же вела себя в данном случае пассивно, заслужив репутацию взяточников, ее представители не пользовались здесь почетом и уважением. «Это по большей части очень рослые, сильные люди, от которых сильно пахнет вином, не обладающие ни расторопностью, ни предупредительностью полиции некоторых европейских государств» — такую уничтожающую характеристику дал Верещагин американской полиции.

По наблюдениям художника, в Чикаго была красива только часть города, обращенная к озеру Мичиган. Улицы загромождали всякие вывески, крайне пестрые и кричащие. Громадные небоскребы давили своей

массой на окружающие сравнительно небольшие постройки. Поезда железной, а также электрической дороги, бегавшие по улицам, донельзя шумели, гремели, грохотали — жизнь при подобном шуме казалась ужасной.

Художник отметил, что в Чикаго много богачей, наживших огромные состояния. Для американской промышленности была характерна четкая специализация. Так, например, завод известного промышленника Крена, имевшего свой филиал и в России, выпускал только трубы для газа и воды, угловые соединения, краны и гайки, но в огромных количествах. Все вагоны или косилки, жатвенные машины или приборы, краны или трубы выпускались одного типа. Стандартизация изделий способствовала их сравнительной дешевизне и конкурентоспособности. Здесь по существу Верещагин наблюдал характерные черты развития капиталистического производства в условиях монополизации целых отраслей промышленности в руках отдельных, строго специализированных компаний.

В Чикаго художник имел возможность познакомиться с Художественным институтом, сочетавшим в себе небольшую картинную галерею с рисовальной школой. Все коллекции, представленные в галерее, были подарены жертвователями. Школа также содержалась на частные пожертвования богатых меценатов. По замечанию Верещагина, занятия здесь велись образцово, без всяких стеснений и формальностей. Обстановка в коллективе учащихся была непринужденной. Ученики и ученицы школы устраивали танцевальные вечера, маскарады, показывали живые картины. Однако за обучение вносилась довольно большая плата. Подходя к творчеству молодых американских художников с высокой мерой требовательности, Верещагин критиковал их за отсутствие глубокой мысли в произведениях и стремления к идеалу. Для многих из них более или менее красивое поверхностное исполнение составляло цель искусства. Сюжеты их картин поражали бедностью мысли, банальностью. Например, изображалось несколько деревьев, если можно, отражающихся в воде, фермерский дом с курами и утками, коровы, свиньи, овцы, а иногда и лошади — атрибуты сытого обывательского благополучия. «Где типы, характеры в мирное время и на войне, — как будто ничего этого нет в жизни, а есть только овцы и коровы, коровы преимущественно!» — восклицал Верещагин.

После верещагинской выставки в залах Художественного института открылась экспозиция картин местных художников. Они выставляли подобные банальные пейзажи и, наряду лишь с несколькими портретами, массу коров, свиней, овец. Целый огромный зал был заполнен одними

коровами; многие из них были написаны в натуральную величину. Эти не отличающиеся художественным мастерством картины Верещагин иронически назвал «мебельным искусством». Можно ли через двести, скажем, лет изучать состояние общества начала XX века по подобным картинным галереям, вопрошал художник. А где же жизнь общества, его типы, характеры, костюмы, обычаи?

Познакомился Верещагин и с Чикагским университетом, еще совсем молодым, основанным всего лишь десять лет назад. За это время вырос целый ансамбль университетских построек, с учебными корпусами, библиотекой, общежитиями, книжным магазином, огромным стадионом. В просторном читальном зале висел портрет Рокфеллера, на чьи деньги был основан университет, — своего рода реклама тщеславному благотворителю. Верещагин обратил внимание на довольно высокий процент девушек среди студентов университета. Они составляли сорок процентов от общего числа учащихся Чикагского университета, достигавшего двух с половиной тысяч. В доступности высшего образования для женщин, хотя бы из состоятельной среды, художник видел положительное явление. В России университеты, технические и другие институты были недоступны для девушек. Лишь во второй половине XIX века в нескольких российских городах стали открываться высшие женские курсы, преимущественно педагогического профиля.

Университет поддерживал связи с русскими научными центрами. Верещагину показали аудиторию, в которой читал лекции русский профессор М. М. Ковалевский. Сам ректор университета доктор У. Р. Харпер, востоковед-филолог, неоднократно бывал в России.

Учеба в Чикагском университете, как и вообще во всех высших учебных заведениях Соединенных Штатов Америки, была платной. Высокая плата за обучение вряд ли была посильна для молодежи из малоимущих семей.

Художнику не раз приходилось пользоваться железнодорожным транспортом в Америке. По его отзывам, железные дороги в этой стране хороши, хотя проезд обходится в два раза дороже, чем в России. Ночью пассажиры в спальном вагоне отделены друг от друга только занавесками. Умывальная комната с четырьмя умывальниками и кожаной мебелью служила и курительной. Днем спальные места легко убирались, и тогда вагон становился удобным и просторным.

Среди железнодорожной прислуги было много негров. Верещагин вновь указывал на неравное положение цветных и белых граждан страны. На бумаге равенство существовало с самой войны за освобождение, писал

художник. Но на деле его не было, и цветные ехали обыкновенно в отдельных вагонах, как парии. Касаясь в беседах с американцами расовых противоречий в их стране, Верещагин высказывал убеждение, что эти противоречия должны сгладиться. «Если черные будут настаивать на своих правах, они в конце концов добьются своего», — заканчивал художник.

Верещагин подметил, что испано-американская война раздула в Соединенных Штатах шовинистические настроения. «Победа над Испанией, которую они по этому случаю не прочь считать за великую державу, очевидно, вскружила немного голову янки, не стесняющимся говорить, что при нужде они готовы помериться с кем угодно и даже со сколькими угодно вместе», — писал художник. Проявление такого шовинизма Верещагин усматривал, в частности, в том, что военные круги Соединенных Штатов требовали увеличения численности вооруженных сил, а всякая критика американской военной системы вызывала их недовольство. Азарт охватывал даже детей, игравших на улицах и в парках в войну, обстреливавших из-за клумб и кустов воображаемого противника. Верещагин трезво предугадывал рост милитаристских тенденций в этой стране. «Надобно ждать большого развития военного могущества этого молодого мощного государства сначала на море, а потом на суше», — убежденно писал он. Стремление к милитаризации и стойкость расистских предрассудков художник считал характерными чертами современной ему политической жизни Соединенных Штатов.

Побывал Верещагин и в Вашингтоне, который в те времена был еще сравнительно небольшим городом. За истекшее десятилетие столица Соединенных Штатов изменилась, по его наблюдениям, мало — не в пример Нью-Йорку и Чикаго — и все еще продолжала сохранять облик тихого города правительственных чиновников. Однако и в столичном центре стали кое-где подниматься значительные сооружения, например новая и невероятно дорогая гостиница «Вилара», почтамт, иностранные посольства, поражающие роскошью парадных апартаментов для приемов и балов. Исключение составляло лишь посольство России, продолжавшее ютиться в плохоньком помещении. Американцы, как подметил художник, любили напоминать о том, что их государство выдвинулось из разряда второстепенных держав в ряды великих.

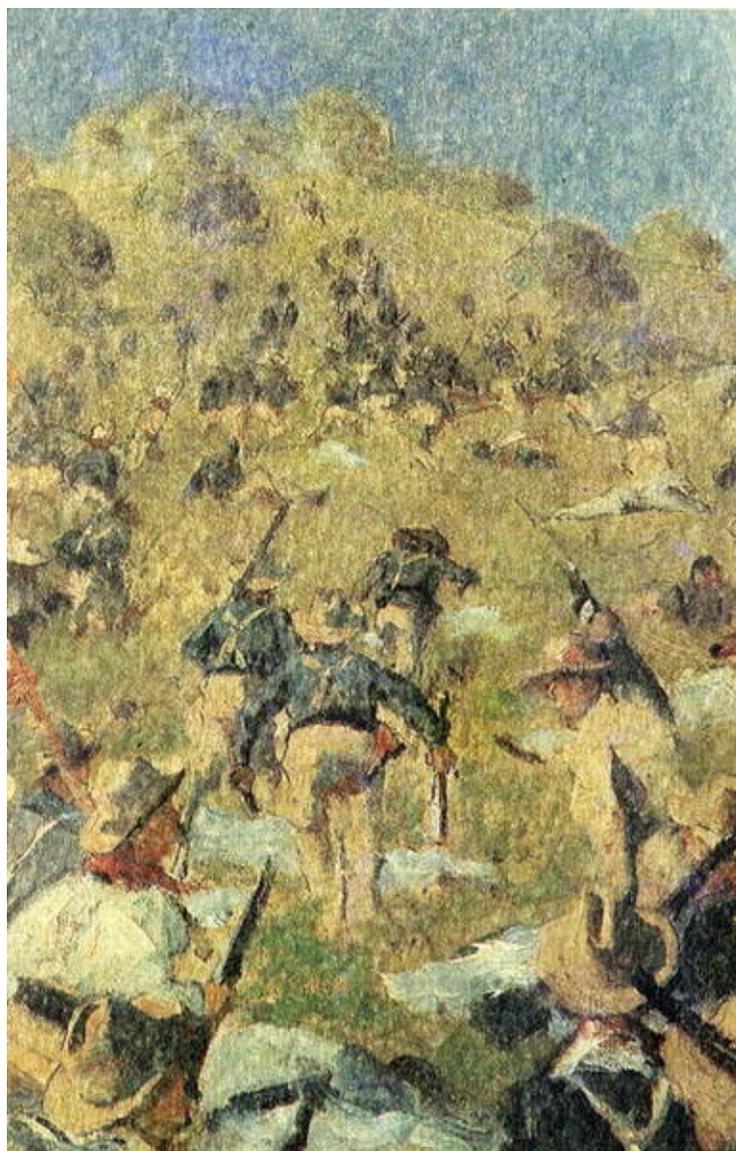
Художника принял президент Соединенных Штатов Америки Теодор Рузвельт. Это был уже второй случай, когда хозяин Белого дома удостоивал Верещагина высокой аудиенции. О первой встрече с президентом художник вспоминал не без едкой иронии. «Десять лет тому назад я был в Белом доме, чтобы „пожать руку президента“, которым тогда был Кливленд, с

нашим поверенным в делах бароном Розеном. Мы были приняты в рабочем кабинете президента, помещавшемся влево от прихожей. Помню, тучная фигура тогдашнего главы республики произвела на меня впечатление настоящего дельца, уделяющего любезности и гостеприимству ровно столько минут, сколько требуется и дозволяется деловым республиканским этикетом. Не снимая своих „поручней“, надеваемых, как известно, экономными чиновниками, не желающими обтирать обшлагов сюртука, он осведомился о здоровье мадам Розен и ребенка, потом сказал несколько слов мне о слышанном им успехе моих картин, перешел к погоде и на том закончил аудиенцию».

Из этих воспоминаний видно, что президент Кливленд мало интересовался персоной Верещагина и ограничился сухим протокольным приемом. Не принять же русского художника, пользовавшегося мировой славой и широким признанием американской публики, было бы неприлично.

Президент Теодор Рузвельт проявил к Верещагину заметный интерес. Он был осведомлен о том, что художник намеревался написать большую картину из истории войны американцев с испанцами на Кубе. Будучи во время Кубинской кампании полковником армии Соединенных Штатов и непосредственным участником военных действий, хозяин Белого дома, возможно польщенный творческими планами русского художника, выразил готовность оказать ему всяческое содействие.

Рузвельт принял Верещагина, сопровождаемого русским послом — графом Кассини, в голубой гостиной Белого дома. Президент, довольно полный, рослый человек с короткой стрижкой, прищуривавшийся из-под пенсне в золотой оправе, пожал гостям руки и сказал, что рад познакомиться с художником. Верещагин завел речь об участии Рузвельта во взятии Сан-Жуанских высот (ныне гора Сан-Хуан) под Сантьяго (ныне Сантьяго-де-Куба). Президент пообещал снабдить художника необходимой информацией и пригласил его в тот же вечер вновь посетить Белый дом, чтобы поговорить об этом подробнее. Рузвельт произвел на Верещагина впечатление сильного, волевого и экспансивного человека, четко излагавшего свои мысли и внешне демократичного в обращении со своими помощниками. Этим он значительно отличался от своего предшественника Мак-Кинли, медлительного и высокомерного.



Взятие Рузвельтом Сан-Жуанских высот 1902 г. Эскиз

Вечером президент беседовал с художником на протяжении полутора часов. Покачиваясь в кресле-качалке, Рузвельт вспоминал о штурме Сан-Жуанских высот. В заключение беседы он пообещал Верещагину свою книгу с описанием всей экспедиции на Кубу и пригласил прийти еще раз утром, чтобы познакомиться с военным министром, который мог дать художнику нужные рекомендации на случай его поездки на Кубу. На следующий день президент познакомил художника с главой военного ведомства и преподнес ему обещанную книгу.

Продолжая далее свой рассказ о хозяине Белого дома, Верещагин писал, что только непредвиденный случай помог Т. Рузвельту сесть в

президентское кресло. Этим непредвиденным случаем стало убийство анархистом-террористом предыдущего президента — Мак-Кинли.

Кандидат республиканской партии, ставленник крайне правых, воинствующих империалистических кругов, Мак-Кинли дважды избирался в президенты и проводил политику широкой империалистической экспансии. Это он развязал войну против Испании, провозгласил экспансионистскую политику открытых дверей в Китае, направил войска для подавления ихэтуаньского восстания. Т. Рузвельт принадлежал к той же правой политической группировке, отражавшей интересы крупных монополий. Будучи при Мак-Кинли вице-президентом, он всемерно содействовал проведению экспансионистского внешнеполитического курса, а став президентом, продолжал тот же курс не менее настойчиво и целеустремленно. Новый президент подавлял национально-освободительное движение на Кубе, содействовал отторжению Панамского перешейка от Колумбии и осуществил захват части территории Панамы в качестве зоны будущего канала, открыто навязывал диктат Соединенных Штатов латиноамериканским государствам.

Идеализируя личность Т. Рузвельта, Верещагин не распознал в нем до конца зловещей фигуры энергичного и убежденного экспансиониста, проводника политики крупных американских монополий.

Став президентом в результате «случая», Рузвельт был избавлен от необходимости изыскивать средства на дорогостоящую избирательную кампанию. Художник писал, что выборы президента Соединенных Штатов Америки обходятся очень дорого — до десяти миллионов долларов, а люди, предоставляющие для избирательной кампании денежные средства, принадлежат к самым влиятельным кругам. И это налагает на будущего президента обязанности перед теми, кто его поддерживает. Им надобно отплачивать предоставлением мест в аппарате власти и разного рода привилегий. Подобная практика сковывает хозяина Белого дома по рукам и ногам. Эту суть американской политической системы Верещагин уловил достаточно хорошо.

Касаясь отношения Соединенных Штатов с другими ведущими капиталистическими державами, художник предвидел осложнение германо-американских отношений. Причины этого были заложены, по его мнению, в торговом и политическом соперничестве между двумя державами.

Из Соединенных Штатов Верещагин в течение 1902 года дважды выезжал на Кубу — в марте — апреле и второй раз в июле. Датировка первой поездки подкрепляется телеграммой художника жене из Сантьяго от

1 марта 1902 года, а также письмами разных лиц, адресованными ему на Кубу. Первая кубинская поездка Верещагина была непродолжительной. В середине апреля он возвратился с острова в Вашингтон. Во время своей второй поездки художник провел на Кубе около месяца.

Целью обеих кубинских поездок был сбор материалов об истории испано-американской войны, необходимых для работы над будущей картиной. Он побывал на местах боев, расспрашивал очевидцев событий, интересовался образцами испанской военной формы, делал зарисовки и этюды. Для зарисовок формы испанских солдат Верещагин использовал рисунки Пеппе Хереса. Художник побывал в Гаване, некоторое время провел в Сантьяго, вблизи которого происходили бои, объехал многие другие районы острова. Об этом можно судить по письму американского адвоката Г. Макдона, который вел верещагинские дела, к художнику. Автор письма пишет, что затрудняется представить весь маршрут путешествия Верещагина по Кубе по его коротким письмам, отправленным из разных мест.



После морского боя. Затопленный испанский флот. 1902 г. Этюд

К сожалению, кубинские впечатления почти не нашли отражения в путевых очерках Верещагина. Лишь в одном из них он писал о санитарном состоянии Гаваны. Город произвел на художника впечатление чистого.

Чистота была наведена благодаря административным мерам американского генерала Вуда, врача по образованию, вынужденного бороться против эпидемии желтой лихорадки и других болезней. Они прежде всего угрожали солдатам и служащим Соединенных Штатов, непривычным к кубинскому климату. Была проведена чистка водоемов, домовладельцы за неопрятное содержание дворов и улиц безжалостно штрафовались, строго предписывалось закрывать кадки для питьевой воды сетками от малярийных комаров.

Друг и ставленник Рузвельта Вуд пытался бороться с коррупцией, пышным цветом расцветшей на Кубе при испанской администрации. Старались не отстать во мздоимстве от прежних администраторов и некоторые новые, американские. Однако борьба с коррупционерами, пользовавшимися влиятельной поддержкой в Вашингтоне, оказалась нелегким делом. Когда Вуд попытался предать суду проворовавшегося главу почтового ведомства Ратьбона, в его поддержку выступил влиятельный сенатор-республиканец Ханно, взявший под залог злоумышленника на поруки и обвинивший главу военной администрации Кубы в заведомом пристрастии. Вышеупомянутый сенатор распорядился пожертвованиями на избирательную кампанию Мак-Кинли и добрую треть этой суммы положил себе в карман. Этот выразительный пример американских политических нравов можно найти в очерках Верещагина. Художник подчеркивал, что победоносное окончание войны с испанцами придало республиканцам уверенность в том, что они останутся у власти в ближайшие годы. Предоставлять независимость ни филиппинцам, ни кубинцам они никак не намеревались.

На Кубе Соединенные Штаты ограничились провозглашением формальной «независимости» под своим протекторатом. Но даже и такая акция рассматривалась многими американцами, проникнутыми великодержавными настроениями, как «одна из величайших глупостей», когда-либо содеянных правительством страны. Верещагин подметил, что в Соединенных Штатах были сильны настроения в пользу нового вмешательства в дела Кубы и присоединения острова в качестве нового штата. «„Annexation“ (аннексия. — Л. Д.) популярно не только в Соединенных Штатах, хотя в этом не хотят сознаться, но это слово все чаще и чаще произносится и на Кубе между людьми владеющими», — писал художник. Речь шла о богатых кубинских латифундистах, торговцах, усматривавших в американцах защитников своих социальных интересов.

Практическим результатом поездок Верещагина на Кубу было большое количество этюдов, набросков, рисунков. Значительная их часть

предназначалась для картины «Взятие Рузвельтом Сан-Жуанских высот», которая была написана художником во время пребывания его в Соединенных Штатах в 1902 году. Эскизом к ней располагает Киевский музей русского искусства, а некоторыми этюдами — Николаевский художественный музей имени В. В. Верещагина. В коллекциях Русского музея в Ленинграде среди собрания верещагинских рисунков есть и сделанные на Кубе, в том числе «Прибрежный пейзаж», «Затонувшее судно». В Николаевском художественном музее находится верещагинский этюд «После морского боя. Затопленный испанский флот». Возможно, это была основа интересного, но неосуществленного замысла. Известен также этюд с изображением крепости Сантьяго. Он в настоящее время находится в Краеведческом музее Таганрога.

За десятилетие, предшествовавшее последней поездке в Америку, Верещагин смог устроить двадцать шесть выставок, четырнадцать из которых проходили в пределах России и двенадцать — в зарубежных странах. Все они укрепили мировую славу русского художника, поэтому американская публика встретила приезд Верещагина как большое событие.

В декабре 1901 года открылась вторая американская верещагинская выставка. На ней среди других работ художника были представлены его последние произведения: картины о войне 1812 года и филиппинская серия. Открытие выставки не обошлось без неприятностей. Гангстерская шайка вымогателей намеревалась извлечь из популярности русского художника выгоду и пыталась нагло шантажировать его.

Сын художника в своих воспоминаниях об отце рассказал о таком случае: «За неделю до открытия выставки к отцу явились два „джентльмена“. Ответ на вопрос о цели посещения пришедшие тотчас начали с комплиментов, говоря, что им хорошо известны успехи картин художника Верещагина как в Европе, так и при его первом посещении Соединенных Штатов. Но... вкусы и настроения американской публики непостоянны и легко меняются. Ни один художник, как бы он ни был велик и известен, не может быть уверен в успехе. А между тем этот успех легко можно обеспечить, прибегнув к помощи организации, представителями которой они являются. Конечно, обработка общественного мнения требует значительных расходов, но получаемые результаты вполне окупают затраты, размеры которых тем больше, чем больше желаемый успех... Но в случае, если договор не будет заключен или договорная сумма не будет вовремя внесена, художник может быть твердо уверен, что его ожидает полный провал, против которого нельзя бороться».

Художник был возмущен предложением и угрозами вымогателей и

решительно отказался иметь с ними какое-либо дело. Его резкие слова привели шантажистов в ярость, и они бросились на Верещагина с кулаками. Перевес сил был явно на их стороне. Видя это, художник бросился со всей силой и стремительным натиском на того из противников, который казался ему опаснее, и сокрушил его наземь. Упавший поднялся и бросился вон из комнаты. За ним пытался улизнуть и другой. Но разъяренный Верещагин настиг его у двери и дал ему хорошего пинка.

«Победа отца была полная, но она далась ему не даром, — писал В. В. Верещагин-младший. — Он получил много чувствительных ударов, а... когда бросился на главного противника, второй нанес ему сильный удар под левой бровью, который едва не „вывел его из строя“. Хотя отец сразу же начал прикладывать холодные компрессы, вздувшаяся на лбу шишка окрасилась всеми цветами радуги, и прошло несколько дней, прежде чем он смог выйти на улицу».

Озлобленные неудачей, шантажисты сделали все возможное, чтобы свести счеты с художником, распространить о нем и его выставке всяческие клеветнические измышления. Еще до вернисажа, когда никто не видел его картин, несколько писак выступили в небольших газетенках с резко отрицательными отзывами о верещагинских картинах и выпадами против самого художника. Но открытие выставки и знакомство с работами Верещагина профессиональных критиков изменили ситуацию. Уже со второго дня после открытия в ведущих органах печати стали появляться обстоятельные и хвалебные статьи, которые свели на нет злобные выпады шантажистов и обеспечили выставке большой успех.

Как писал Верещагин жене, в Чикаго, в помещении Художественного института, только за одно воскресенье на выставке перебивало до десяти тысяч человек. Вся лестница была запружена народом, толпившимся и перед зданием. С организаторами выставки отношения не всегда складывались гладко. Попытался было художник предложить, чтобы детей пропускали за пониженную плату, как услышал возражение, что его картины способны отвратить молодежь от войны, а это нежелательно.

После Чикаго картины выставлялись в Вашингтоне, Сент-Луисе и в других городах. Закончилась выставка в ноябре 1902 года. В Соединенных Штатах Верещагин не только занимался делами, связанными с организацией выставки и перевозкой картин из одного города в другой, но и выступал перед американской общественностью. Из его писем жене мы знаем, что одно такое выступление состоялось в помещении церкви в Чикаго. Художник развивал мысль о том, что социальные болезни общества происходят от бедности и отчаяния. Лечить эту болезнь можно, если

деньги, идущие теперь на войну, употребить на искоренение бедности. Верещагин говорил о неравноправном положении женщины и высказывался за широкое ее вовлечение в общественную деятельность. Почему, вопрошал он, женщина может быть королевой, императрицей, располагать по своему произволу всеми почетными местами, но не может занять ни одно из этих мест? Почему нет женщин среди министров? В церкви не приняты аплодисменты. Но после речи художника на хорошем английском языке в рядах слушателей прошел одобрителный шепот, и многие подходили к нему, чтобы пожать руку.

И в Соединенных Штатах Верещагин продолжал творческую работу. Из Чикаго он писал жене: «Живу в клубе (самом шикарном в Чикаго, в „Chicago Club“) и немного пишу. Написал с маленького этюда Военно-Грузинскую дорогу, также по памяти — Венецию днем и ночью. Когда съезжу в Вашингтон, напишу еще картину Филиппинской войны».

После поездок на Кубу художник взялся за большое полотно, изображающее взятие Сан-Жуанских высот. Рузвельт снабдил его фотографиями солдат и офицеров — участников боев, оказал содействие во встрече с некоторыми из них. Президент интересовался ходом работы над картиной, посещая временную мастерскую художника, и даже позировал ему. Картина «Взятие Рузвельтом Сан-Жуанских высот» и несколько других, меньших картин и этюдов на кубинские темы были присоединены к верещагинским картинам, представленным на выставке.

Заключительным этапом выставки был показ верещагинских картин в Нью-Йорке, в помещении, доступном лишь избранной публике. Здесь выставку посетил Т. Рузвельт. Больше всего внимания критика уделила новой картине художника, на которой был изображен президент во главе американского отряда. Многие из посетителей выставки узнавали на полотне себя.

Картина «Взятие Рузвельтом Сан-Жуанских высот», на которой с документальной точностью воспроизведен один из главных боевых эпизодов испано-американской войны, получила высокую оценку американской художественной критики за ее прекрасное техническое мастерство, колорит красок. На ней зритель видит американских солдат, устремившихся с ружьями наперевес, в наступательном порыве вверх по склону холма. Однако частный эпизод войны увел художника от широкого социального обобщения, от антимилитаристского пафоса. Картина страдает внешней описательностью. Захватнический, империалистический характер испано-американской войны, агрессивная роль Соединенных Штатов и лично Теодора Рузвельта — одного из ведущих представителей

милитаристских кругов страны — остались невыясненными. В этом отношении новая работа Верещагина не могла сравниться с его лучшими, наиболее обличительными произведениями предыдущих военных серий.

В Соединенных Штатах художника постигла крупная неудача, в результате которой ему был нанесен материальный ущерб. Верещагина подвели излишняя доверчивость и непрактичность в финансовых делах, хотя, казалось бы, неоднократные встречи с вымогателями, шантажистами и мошенниками должны были научить его максимальной осторожности. Верещагин доверчиво принял предложение дельца Брэндера уступить ему «Взятие Рузвельтом Сан-Жуанских высот» за восемнадцать тысяч долларов, а также некоторые другие картины за взаимно договоренную сумму. Антрепренер намеревался перевозить эти картины из города в город, устраивая везде выставки, и по мере накопления доходов от взимания входной платы постепенно расплачиваться с художником. Верещагин согласился с этими условиями, но совершил непростительную оплошность — не оформил это соглашение письменным нотариальным актом. Этой промашкой художника ловко воспользовался антрепренер, оказавшийся заурядным жуликом. Он не только не выплатил Верещагину ни цента, но и самым беззастенчивым образом присвоил его картины, над которыми художник работал многие месяцы, ради которых совершал дорогостоящие поездки на Филиппины и Кубу.

Все попытки возбудить против мошенника судебное дело оказались безрезультатными: Верещагин не располагал ни письменными доказательствами, ни свидетелями мошенничества.

Вновь Верещагин оказался в затруднительном материальном положении. Поездка и перевозка картин на Американский континент, а потом по городам Соединенных Штатов, оплата услуг устроителей выставки, две поездки на Кубу, дорогие гостиницы — все это требовало огромных расходов. Незадолго до поездки в Соединенные Штаты художник совершил путешествие на Филиппины, которое заставило его наделать долгов. А тут еще убытки из-за проделки мошенника Брэндера. Находясь в Америке, Верещагин был вынужден прибегнуть к крайней мере — просить жену прислать денег из дома, заведомо зная, что и семья испытывает нужду. Лидия Васильевна сама ожидала приезда мужа с деньгами, вырученными от успешной распродажи картин. Отягощенный долгами и безденежьем, художник серьезно заболел: у него началось расстройство нервной системы.

Избавление от неприятностей пришло неожиданно, словно по мановению волшебной палочки, и оттуда, откуда художник и не ждал.

Министр двора В. Б. Фредерикс прислал уведомление о том, что правительство покупает всю серию картин об Отечественной войне 1812 года за сто тысяч рублей. Хотя и не расщедрился царь, но эта сумма давала возможность рассчитаться с кредиторами, послать деньги семье и избавляла от необходимости распродавать картины в Соединенных Штатах.

Не ожидая благоприятных вестей из Петербурга, Верещагин решился в ноябре 1902 года устроить аукционную распродажу. Но извещение министра двора заставило его снять с уже состоявшегося аукциона большинство картин, в том числе всю серию 1812 года. И вокруг этого аукциона копошились спекулянты-перекупщики, надеясь поживиться, но безрезультатно. Почти все выставившиеся в Соединенных Штатах картины художник привез обратно на Родину. Это отвечало его заветной мечте.

Глава XV

В Японии

Верещагин возвратился из Соединенных Штатов в Москву в конце 1902 — начале 1903 года. Радостной была встреча с женой, детьми, которых художник не видел более года. Старшему из детей, Василию, шел одиннадцатый год; младшие были дочери — шестилетняя Аня и четырехлетняя Лида. Ее назвали в память о рано умершей первой дочери Верещагиных.

Художник был очень привязан к семье, жене Лидии Васильевне, детям. Возвращаясь из своих путешествий, он непременно привозил каждому подарки. Отрываясь от мольберта и делая передышку в работе, Верещагин играл с детьми, показывал им предметы своей этнографической коллекции, собранной по разным странам, рассказывал о своих путешествиях, читал книги. Бывало, Лидия Васильевна садилась за бехтеровский рояль и исполняла что-нибудь из своего любимого репертуара. Василий Васильевич сам не играл, но обладал хорошим слухом и в музыке разбирался.

В доме Верещагиных жила также мать Лидии Васильевны, Пелагея Михайловна Андреевская, помогавшая вести хозяйство и воспитывать детей. Женщина, видимо, религиозная, она пыталась привить свои убеждения внукам. Это вызывало у Василия Васильевича резко неодобрительную реакцию и заставляло его пресекать усилия тещи. Находясь в Японии, художник писал жене: «Боюсь, чтобы бабушка не стала снова преподавать детям свои учения, не жалея детских головок: я ведь все переломаю снова, чтобы не развращать разум детский учением о поклонах пониже, о просьбах понастойчивее и послезливее, о лицемерии помолчаливее...» Из этого письма видно, что Верещагин стремился воспитывать детей в строго атеистическом духе, независимыми, с чувством собственного достоинства. Другим важным элементом воспитания детей Василий Васильевич считал необходимость прививать с раннего детства любовь к книгам. Относясь весьма скептически к казенной системе школьного образования, он считал, что чтение книг восполнит пробелы школы. «От учения тупеют, а от чтения развиваются, особенно в эти годы», — писал Верещагин жене, призывая Лидию Васильевну читать детям и давать пояснения к прочитанному, и не урывками, а ежедневно.

По свидетельству сына художника, в верещагинской мастерской

находилась неплохая библиотека — более тысячи книг на французском, немецком, английском, русском языках. Среди них были сочинения по истории, социологии, естествознанию, философии, астрономии, описания путешествий, художественная литература. Собираительство книг не было для Верещагина простой страстью книголюба, озабоченного только тем, чтобы наполнить шкафы привлекательными книжными корешками. Он собирал библиотеку и неустанно работал с книгой. Отправляясь в очередное путешествие, художник изучал современную литературу о той стране, которую он намеревался посетить. Недаром же его путевые очерки столь насыщены разнообразной информацией, в основу которой легли и собственные наблюдения, и прочитанное. Как свидетельствует В. В. Верещагин-сын, бóльшая часть книг верещагинской библиотеки имела на полях заметки, сделанные рукой художника.

Верещагины продолжали жить за Серпуховской заставой замкнуто и уединенно, редко принимая гостей. Чаше других художника навещал Василий Антонович Киркор, литовец по происхождению, правитель московской канцелярии Министерства уделов. Знакомство Верещагиных с семьей Киркоров состоялось в начале девяностых годов. Юрист по образованию, Василий Антонович оказывал художнику разные услуги в ведении его дел, иногда составлял ему компанию в поездках по Подмоскovie, в частности на Бородинское поле. Уезжая в дальние поездки, Верещагин писал Киркору дружеские письма.

Художник выступал горячим поборником сохранения боевых укреплений на Бородинском поле в качестве славных реликвий русской воинской доблести. Его удручало равнодушное отношение к остаткам оборонительных сооружений вблизи Бородина. «Позволю себе прибавить, что следовало бы обратить внимание на реликвии злой обороны при Бородине — угловые редуты Семеновских укреплений, замечательно хорошо сохранившихся до последнего времени, — писал Верещагин министру двора В. Б. Фредериксу. — Только два-три года тому назад изуродованы монастырским батюшкою, взрывшим с благословения игуменьи верхи флешей под свой огород. Кусты смородины и малины совершенно испортили профиль места Багратионовых подвигов.

Гора в деревне Горки, с которой Кутузов целый день наблюдал за ходом битвы, почти вся скрыта дорожным ведомством для добычи земли.

Это и многое другое стоило бы восстановить для памяти 12-го года».

Надеясь, что приближавшийся столетний юбилей Отечественной войны заставит правящие круги откликнуться на его призыв, Верещагин обращался к влиятельному царедворцу с предложением провести на

Бородинском поле восстановительные работы. По мнению художника, сюда следовало бы привозить в воспитательных целях воспитанников высших классов военно-учебных заведений.

Возвратившись из Соединенных Штатов Америки, Верещагин возобновил переписку с Куропаткиным и Фредериксом. Художник еще надеялся заинтересовать царских сановников своим предложением продолжать серию картин о войне 1812 года при условии, что правительство гарантирует готовность приобрести их. Шла утомительно долгая и беспредметная переписка. Близкий к царю Владимир Борисович Фредерикс, из немецких баронов, пользовался репутацией тугодума и ретрограда. Никаких симпатий к Верещагину он не питал, и вряд ли надежды художника на его содействие имели под собой какую-нибудь почву.

После смерти Павла Михайловича Третьякова Москва казалась Василию Васильевичу осиротевшей. Оглядываясь на прошлое, художник искренне раскаивался в своей невыдержанности, ставшей однажды причиной продолжительной ссоры с коллекционером. После смерти основателя Третьяковскую галерею возглавил совет во главе с попечителем — живописцем-пейзажистом И. С. Остроуховым. Предлагая попечителю ряд своих рисунков для галереи, Верещагин писал ему: «Глупо было с моей стороны отнестись так грубо к такому чудесному человеку (П. М. Третьякову. — *Л. Д.*). До сих пор стыжусь и казнюсь». При всем своем гордом, самолюбивом характере художник считал своим долгом сделать такое признание человеку, ставшему продолжателем дела Павла Михайловича.

После отъезда Верещагина в Соединенные Штаты не устраивалось новых выставок его работ, но пресса не забывала художника. Журналы время от времени публиковали репродукции с его картин. «Север» напечатал большую статью известного критика Николая Жерве, который дал высокую оценку верещагинскому творчеству. «В. В. Верещагин известен как художник военной правды, — писал критик. — Дело в том, что до него, да отчасти и после него, батальные картины большей частью были мало похожими на действительность, представляя собою скорее красивую игру в солдатики, войну и парады, чем настоящие военные действия с их ужасающими отрицательными сторонами. Верещагин первый заговорил совсем другим языком, первый поведал миру истину о войне и тем навеки вписал свое имя в историю русского искусства... Его картины дышат потрясающей правдой изображаемых им трагедий кровавых военных событий».

Немногим более полугодом провел Верещагин в кругу семьи. Целью нового путешествия стала Япония, — «Страна восходящего солнца», как называли ее сами японцы. К Японии художник испытывал давний интерес. Еще в 1874 году, распродав туркестанские картины, он собирался совершить большое путешествие по странам Восточной и Южной Азии, во время которого намеревался побывать и в Японии. Но тогда Верещагин ограничился посещением только Индии. Замысел отправиться в Японию возникал и позже. Но лишь в августе 1903 года он смог выехать на Дальний Восток.

Япония привлекала художника и своей самобытной культурой, развивавшейся несколько обособленно от культуры других народов Восточной Азии, и тем, что эта страна, пройдя через буржуазную революцию Мейдзи, смогла за каких-нибудь три десятилетия сделать стремительный скачок на удивление всего мира от феодального средневековья до современного капитализма, от луков со стрелами и кривых мечей до нарезных орудий и мощных крейсеров. Верещагин мечтал написать книгу о японском искусстве. Для этого он хотел не только увидеть древние памятники архитектуры Японии, произведения ее прикладного искусства, но и разобраться в причинах японского феномена, обусловленного лишь отменным трудолюбием и сообразительностью японцев или еще и умелым использованием правителями этой страны международных противоречий и относительной слабости ее азиатских соседей.

Поезд из Москвы до Владивостока шел более недели, преодолев при этом расстояние, равное почти половине окружности земного шара. Остались позади мост через Волгу у Сызрани, Самара (ныне Куйбышев), Уфа, Екатеринбург (ныне Свердловск), Тюмень... Пропускная способность Великой сибирской магистрали оставляла желать лучшего. Один за другим шли на Восток эшелоны с полками и батареями. Теплушки были переполнены солдатами, лошадьми. На открытых платформах везли полевые трехдюймовки, тупорылые гаубицы. Среди попутчиков Верещагина было много офицеров, направлявшихся в Харбин, Мукден, Порт-Артур (ныне Люйшунь), Приморье. Тревожные разговоры велись вокруг обстановки на Дальнем Востоке, возможности нападения японцев на Россию. Рослая фигура Верещагина, появлявшаяся на станционной платформе или в коридоре вагона, возбуждала всеобщий интерес. О его воинских подвигах в Туркестане и на Балканах знали многие.

Омские и Барабинские степи сменились тайгой, поднимающейся на отроги Саян. За Иркутском полотно железной дороги уперлось в озеро

Байкал. Кругобайкальская железная дорога еще не была проложена по южному берегу озера. Этот сложный по тому времени комплекс инженерных сооружений требовал значительных земляных работ, прокладки тоннелей. Со скрежетом и скрипом вползал поезд с полотна железной дороги на огромный паром, а на восточном берегу сползал с него и продолжал путь по забайкальскому участку великой магистрали. Зимой же, когда крепкий ледяной панцирь сковывал Байкал, по льду озера прокладывали шпалы с рельсами и парома уже не требовалось.

За Читой дорога круто сворачивала на юго-восток, к китайской границе. Там начиналась КВЖД — Китайско-восточная железная дорога. Ее строительство, обусловленное русско-китайским соглашением, было только что завершено Россией. Пересекавшая всю Маньчжурию новая магистраль связывала железнодорожную сеть страны с русским Приморьем.

За окнами вагона проплывали станции и полустанки с китайскими названиями, городки и селения с убогими хижинами и фанзами, буддийскими пагодами. На перронах толпились китайцы с длинными косами, одетые в невообразимые лохмотья. Было много нищих. Харбин показался полурусским, полукитайским городом. На вокзале было много русских, преимущественно военных. На привокзальной площади изможденные рикши зазывали пассажиров. На зданиях китайские вывески-иероглифы чередовались с русскими.

Во Владивосток Верещагин приехал в обществе случайного попутчика, молодого англичанина Стюарда, представившегося новозеландским корреспондентом. Видно, журналистом он был начинающим. Стюард совершенно не владел русским языком и, казалось, не обладал профессиональной корреспондентской хваткой, поэтому не раз попадал впросак. Василию Васильевичу то и дело приходилось выручать незадачливого парня, выступая в роли его переводчика. Стюард чувствовал свою полную беспомощность и не мог обходиться без услуг русского спутника. За дорогу оба привязались друг к другу. Верещагин, по натуре человек добрый и отзывчивый, сочувствовал молодому англичанину и решил опекать его и по приезде во Владивосток, мысленно называя его «дите». «Из всех спутников переезда от Москвы доехали до Владивостока только двое: я и прилепившийся ко мне англичанин из Новой Зеландии, которого, как совершенно безгласного, пришлось взять, мало сказать, под покровительство, вернее — в полную опеку и, как дите, всюду водить с собой, чтобы не оставлять его и в номере гостиницы, и на улице совершенно беспомощным», — писал художник в своих путевых очерках.

Новая серия верещагинских очерков, публиковавшихся в «Новостях и биржевой газете» на протяжении января и февраля 1904 года, содержала впечатления художника о Владивостоке и Японии, его рассуждения относительно напряженной предвоенной обстановки на Дальнем Востоке, а также воинственности японских милитаристских кругов.

Владивосток, по замечанию художника, был очень красив со стороны гавани, окруженной сопками. Городские кварталы взбирались вверх по сопкам и распадкам, и только вершины остались незастроенными. Перед самым амфитеатром города, в бухте Золотой Рог, стояла эскадра русских броненосцев, сверкавших парадным блеском. Корабли пришли из Порт-Артура с новоназначенным наместником края адмиралом Е. И. Алексеевым. Малоспособный военачальник, он, как незаконный сын Александра II и побочный дядя царя, пользовался большим влиянием в сановных кругах. Местные власти встречали его и его эскадру с большой помпой. Накануне приезда художника наместник с тремя кораблями ушел обратно в Порт-Артур, а остальная эскадра оставалась во Владивостоке.

Входившие во Владивостокскую гавань иностранные суда салютовали городу. Им отвечали приветственными залпами береговые батареи. В этот день пришли три итальянских броненосца под флагом контр-адмирала и один французский. На следующий день в гавани бросил якорь еще британский крейсер. На Дальнем Востоке пахло порохом, и военные командования ведущих западных держав стали проявлять повышенный интерес к этому району, стремились прощупать русскую оборону. Иностранные военные корабли приходили сюда один за другим под предлогом визитов вежливости, а фактически с разведывательными целями. «Мне объяснили также прилив иностранцев любопытством их моряков, желавших ознакомиться с нашими броненосцами, до сих пор стоявшими в Порт-Артуре и бывшими для них невидимыми (туда их не пускали), — писал Верещагин. — Как только эскадра наша стала на якорь во Владивостоке, открытом для судов всех наций, все бросились удовлетворять свое любопытство, разузнать, что у русских за флот».

В ожидании парохода, отправлявшегося в Японию, художник задержался во Владивостоке на несколько дней и смог познакомиться с городом. Улицы здесь круто взбирались на горные склоны. «Как ухитряются въезжать туда и спускаться оттуда извозчики, это просто удивительно!» — восклицал Верещагин. Благоустройство города вызвало самую критическую его оценку. Мостовые были ужасны; даже улица, ведущая от вокзала в глубь города, была вся в ухабах. Невзирая на это, извозчики в красных рубашках и бархатных безрукавках лихо гоняли

лошадей, помахивая кнутом да посвистывая.

Город, который еще недавно был деревушкой, начал быстро расти и застраиваться новыми кварталами, особенно с проведением Уссурийской железной дороги, связавшей Владивостокский порт с Амуром. Но к сожалению, как заметил Верещагин, донельзя плохо выглядело все то, о чем должны были заботиться «отцы города», — убогий сад, ничтожный музей, грязный базар, дурные мостовые. На улице можно было встретить китайца-ассенизатора с бочкой нечистот. В городе проживало много китайцев и японцев — лавочников, которые торговали всякой всячиной, а из-под полы и вином, не имея на то законного патента. Их лавочки занимали нижние этажи домов. Остановились Верещагин и его спутник Стюард, также направлявшийся в Японию, в «Гранд-отеле», лучшей из городских гостиниц. В ней скопилось много пассажиров, русских и иностранцев, в ожидании транссибирского поезда. Где-то размыло полотно железной дороги, и отправление поезда задерживалось на неопределенное время. Публика волновалась и осаждала администрацию. Переводчика в гостинице не было. Верещагин оказал было услугу одному англичанину в его переговорах с администратором. И вот всех «безъязычных» постояльцев стали направлять к художнику. Один просил помочь получить комнату, другой справлялся об отходе московского поезда, третий жаловался, что где-то в сутолоке у него украли бумажник с деньгами. Два британских офицера с крейсера интересовались, где можно разменять мексиканские доллары.

Англичане пригласили на свой крейсер «Глория» новозеландского корреспондента, попутчика Верещагина. «Дите» по простоте душевной рассказал потом художнику, что офицеры «Глории» высказывали надежду — неплохо будет, если Япония задаст русским хорошую встряску. Один американец высказывал противоположное желание — хорошо, кабы русские основательно взгрели японцев, уж очень те зазнались и важничают. Великие державы с вожделением ждали военного столкновения России и Японии, желая их взаимного ослабления и таким образом укрепления собственных позиций на Тихом океане.

О прибытии Верещагина во Владивосток узнали русские военные моряки. Офицеры флагманского крейсера «Россия» решили пригласить знаменитого русского художника и героя Туркестана и Балкан к себе на званый обед. Вспомнив о своем морском прошлом, Верещагин принял приглашение.

Командующего эскадрой и его заместителя на крейсере не было. Оба съехали на берег: в этот день в Морском собрании устраивали прием в

честь британского адмирала. Без начальства в кают-компании крейсера во время обеда царила непринужденная атмосфера. К обеду подъехало еще несколько гостей — британских офицеров в коротких белых курточках, делавших их похожими на поварят. Англичане оказались людьми пьющими и к концу обеда основательно поднабрались.

О своей поездке на крейсер «Россия» Верещагин пишет скупое, не сообщая подробностей о беседах с офицерами корабля. Но вне всякого сомнения, собеседников волновали перспективы обострившихся русско-японских отношений, готовность русских вооруженных сил на Дальнем Востоке к серьезному военному конфликту. Верещагин, человек компетентный в военном деле, неоднократно выступавший в печати по военным вопросам, был для офицеров «России» несомненно авторитетным собеседником.

На крейсере «Россия» служил младшим штурманом мичман А. А. Щербатов, сын известных путешественников О. А. и А. Г. Щербатовых, совершивших в 1890–1891 годах путешествие в Индию и частично повторивших верещагинский маршрут. С их сочинениями художник был, видимо, знаком. Как можно судить по архивным документам, Александр Александрович Щербатов — горячий поклонник флотоводца и ученого Степана Осиповича Макарова — был хорошим, знающим офицером. Он болезненно воспринимал порядки в царском флоте — увлечение парадной муштрой в ущерб боевой подготовке, низкий уровень боевой оснащённости. После цусимского разгрома, которого крейсер «Россия» избежал, молодой моряк стал резко критически относиться к самодержавной системе. Есть в его дневнике такая выразительная запись: «До сих пор я был на стороне старого правительства, а теперь я прямо говорю — не знаю... Уже теперь я часто думаю, что заодно с миллионами бастующих русских людей, что заодно я с идущими на Казанскую площадь студентами». А. А. Щербатов послал флотскому начальству проект реформ, в которых, по его убеждению, остро нуждался Российский флот. В нем речь шла не только о технической переоснащённости флота, но и о коренном изменении системы комплектования и подготовки личного состава, воспитания из матросов высококвалифицированных специалистов. Однако смелый щербатовский проект был оставлен без внимания.

С большой долей вероятности можно полагать, что встреча и беседа В. В. Верещагина с А. А. Щербатовым состоялась, хотя нам и не удалось найти прямых подтверждений такой встречи. Но важно другое. Мичман Щербатов, видимо, не был исключением в офицерской среде. Очевидно,

критические и даже оппозиционные настроения захватили и других офицеров Русского флота, так что Верещагин мог встретить среди собеседников в кают-компании крейсера людей, способных нарисовать ему объективную картину, достаточно горькую и неприглядную. Художник вынес убеждение о слабой подготовленности России к возможному серьезному военному конфликту на Дальнем Востоке, о благодущии и беспечности, царивших среди русской военной верхушки, о явной недооценке с ее стороны угрозы японского милитаризма.

В Японию Верещагин выехал на японском пароходе с неотступно следовавшим за ним новозеландским корреспондентом. У художника был большой багаж — чемоданы, ящик с красками и всякими рисовальными принадлежностями, складная кровать, стулья, и Василий Васильевич, опасаясь каких-либо затруднений со стороны японских таможенников, обратился за содействием к японскому консулу во Владивостоке Камакаве. Консул, говоривший по-русски почти без всякого акцента, снабдил художника рекомендательным письмом к таможенникам с выведенными на конверте тушью иероглифами и дал напутственный совет — не срисовывать крепостей и фортов и вообще всяких военных объектов.

Накануне отъезда из Владивостока Верещагин написал жене: «Я все еще не уехал, но завтра уезжаю наконец, и с нехорошим чувством, так как еду в страну, очень враждебно к нам настроенную... По газетам судя, в Японии часты собрания врагов России, требующих войны с нами, считая теперешний момент для открытия военных действий за наиболее удобный и подходящий... По всем отзывам, у Японии и флот, и сухопутные войска очень хороши, так что она, нет сомнения, принесет нам много зла... У них все готово для войны».



Японка с веером. 1903 г.

Суденьшко «Айкоку-мару», доставившее Верещагина в Японию, было старым и скверным, еще с керосиновым освещением. К счастью, неудобства пришлось испытывать недолго. Переход через Японское море занял всего лишь двое суток. Художник высадился в Цуруге, на западном берегу острова Хонсю, — гавани, недавно открытой для иностранцев. Цуругские таможенники избавили Верещагина от досмотра не только его чемоданов, но и громадного ящика. Художник вздохнул свободно, вспоминая, как придирчиво досматривали его багаж американские таможенные чиновники в Маниле.

Из Цуруги Верещагин направился поездом через Киото в Токио. Колея

японских железных дорог, замечает он, значительно уже русских. Вагоны невелики, а их умывальные отделения до того миниатюрны, что в них трудно поворачиваться. Первый класс не имеет отдельных купе, в нем две крытые ковром лавки вдоль продольных стен и одна поперечная. В вагонах накурено, везде набросаны окурки.

Поезд шел быстро, на остановках долго не задерживался. На станциях раздавались выкрики газетчиков, мелочных торговцев, предлагавших всякие закуски и чай в маленьких глиняных чайниках. Чай, который обходился в мелкую монету, продавался обычно вместе с чайником и миниатюрной чашечкой, которые потом выбрасывались.

Японцы имеют обыкновение вести себя в поезде свободно, непринужденно. Европейцам, не знакомым с японскими обычаями, такое поведение кажется бесцеремонным. Художник был немало удивлен, когда один из его спутников, пассажиров поезда, разделся при всех, оставив на себе только набедренную повязку, и стал вытирать свое тело полотенцем. Покончив с этим, он уселся читать газету, нимало не смущаясь соседством женщин. Другие преспокойно разувались.

За окнами поезда расстилался характерный японский пейзаж. Поезд шел узкой долиной, стиснутой горами, покрытыми пышной и яркой растительностью. Долина была занята рисовыми полями, обработанными с необыкновенной тщательностью. Всякий пригодный для земледелия клочок земли был ухожен. Каждый квадратик рисового поля окаймлял бордюр бобов, сладкого картофеля, других овощей. «Густая зелень этих последних вместе с желтоватой краской начинающего желтеть риса дает глазу впечатление мелькающего перед глазами восточного ковра», — писал художник.

Площадки с посевами риса уступами взбирались на горные склоны. Между полями мелькали селения, уютные и опрятные. Попадались помещицьи усадьбы и храмы с черепичными крышами. Все постройки, и богачей, и бедняков, возводились из дерева. Исключение составляли фабричные корпуса. Они строились на европейский лад — из красного кирпича, с железной крышей.

Многие мужчины-японцы носили платья европейского покроя. Но японки, как правило, придерживались традиционной национальной моды и носили кимоно, преимущественно из серого шелка. Художника больше всего привлекали пояса японских женщин, широкие, с ярким, нарядным рисунком. Они составляли главную гордость и красу японок. Примечательны и женские прически, казавшиеся замысловатым сооружением. Они возобновлялись примерно каждые пять-шесть дней.

Должно быть, японки чем-то смазывали свои волосы, отчего они, по наблюдению Верещагина, блестели, как металлические.

На станции Саннамия после трехчасового ожидания Верещагин пересел на пришедший из Кобе токийский курьерский поезд. В столицу Японии поезд пришел ранним утром. Посланника России Розена, знакомого Верещагина еще по Соединенным Штатам, в Токио не оказалось. Он проводил лето в живописной горной местности в Никко, знаменитом своими древними храмами. Не задерживаясь в японской столице, художник также поспешил в горы, надеясь встретить там посланника и заняться этюдами.

В Токио художнику бросилось в глаза пристрастие японцев к рекламе, иногда довольно бесцеремонной. Например, портрет Бисмарка в профиль, скопированный с работы известного немецкого живописца Ленбаха, украшал улицы всех городов Японии. Во рту германского канцлера торчала сигара, которой в оригинале не было. Ее добавили с целью рекламы табачной фабрики.

Снова поездка по железной дороге. В вагоне первого класса пассажиров было мало. Новозеландский журналист еще раньше покинул Верещагина, направившись в Иокогаму. Вновь за окном мелькали рисовые поля, станции с массой входящего и выходящего люда, грохочущего своими деревянными сандалиями. Такова традиционная обувь, и мужская, и женская. Японские женщины, по замечанию художника, отличались изяществом, хотя и дома, и в поле они выполняли тяжелую работу. Особенно тяжело бывает, когда матери приходится таскать в узле на поясе грудного ребенка и при этом сгибаться и разгибаться. По мнению Верещагина, менее гигиенический способ таскать детей трудно придумать.

На станциях раскупали много газет. Это были неказистого вида листки с отпечатанными иероглифическим шрифтом текстами. Крикливые лоточники предлагали табак, сигареты, курительные трубки, японскую рисовую водку сакэ и другие напитки.

Городок Никко, куда Верещагин приехал поздним вечером, ослепил его множеством фонарей, освещавших привокзальную площадь. Рикши, зазывалы из чайных домов и гостиниц предлагали свои услуги. Какой-то субъект, одетый по европейской моде, начал было по-хозяйски распоряжаться верещагинским багажом. Оказалось, что это служащий из самого дорогого отеля. Художник насилу от него отделался. «Деловые люди Японии, сказать мимоходом, быстро проникаются американской бесцеремонностью, чтобы не сказать нахальством, и с ними в этом отношении нужно быть постоянно в стороже, иначе личность, вроде

упомянутого мною гида, поместит вас против воли в самую дорогую гостиницу, заставит купить совершенно ненужную вещь, потребует плату свыше договоренной и т. п.» — писал Верещагин.

И в Никко художник не застал Розена — разъехались. Посланник только что возвратился в Токио. Остановился Верещагин в недорогой гостинице «Никко». Нового постояльца встретили у входа приветливыми улыбками две милостивые японки в ярких одеждах. Они сняли с приезжего пальто, забрали у него шляпу и зонтик и провели наверх, в его номер, не издав ни звука, а лишь улыбаясь. Это был заведенный ритуал приема гостей.



Японка. 1903 г.

Наутро художник обзавелся гидом из гостиницы и отправился осматривать знаменитые храмы. «Благоустройство дорог, чистота зданий по сторонам их замечательные, — писал он о своих впечатлениях. — Во всем виден уход, надзор и порядок. По дороге мне указали, что за характерными черными воротами жилье императорских принцесс, обычно проводивших здесь лето. Самих не было видно, лишь крыши, украшенные резьбой, и кое-где позолота, указывали на то, что дома незаурядные».

Далее Верещагин замечает, что и императорские дворцы в Токио не отличаются высотой. Угроза землетрясений заставляла японцев возводить преимущественно невысокие строения.

Но вот в конце широкой улицы, обложенной каменной кладкой и обсаженной криптомериями, показались нарядные храмы, сверкающие сказочным блеском раззолоченных украшений. Перед ними — характерные ворота с бронзовым покрытием. За ними слева — высокая красная пагода, а прямо — вторые ворота, через которые паломники проходят к главным святыням. Здесь был целый комплекс храмовых сооружений, соперничавших друг с другом в богатстве архитектурной отделки. В Никко когда-то проживал и был похоронен Иеясу Токугава — родоначальник последней династии сёгунов, фактических феодальных правителей Японии, свергнутых буржуазной революцией Мейдзи 1867–1868 годов. Он объявил синтоизм, основу которого составляло обожествление предков, официальной религией, хотя и буддизм не потерял своего влияния. Вообще обе религиозные системы мирно уживались, дополняя друг друга.

О храмовых памятниках Никко Верещагин писал: «Все храмы построены из дерева, чудесно украшены резьбой, краской и позолотой. Много белой краски на колоннах и в фонах, немало и черного цвета, особенно там, где работано лаком, как известно играющим в Японии большую роль в поделках и постройках, доведенных до высокой степени совершенства.

Японские постройки в общем не производят впечатления, по крайней мере на наш взгляд, воспитанный образцами греческой и римской архитектуры, полными величественной простотой и в этом совершенно отличными от заваленных украшениями образцов китайско-японской архитектуры; зато отдельные части... замечательно хороши».

Некоторые сооружения казались художнику слишком перегруженными росписями и горельефами. Но отдельные сценки из жизни зверей и птиц вызывали его восхищение. Верещагин называл их «просто маленькими шедеврами, верными природе изображения». Внимание художника

привлекла и ограда, окружавшая главный храм, сверху ажурная, а снизу сплошная, с горельефными сценками из жизни пернатых, главным образом фазанов и павлинов. «Трудно передать наивную прелесть этих изображений и техническое исполнение их — многое может быть принято за окаменелую натуру, — писал Верещагин. — Рисунок этих птиц, их позы, выражения, робко шаловливые у птенцов, заботливые у самок и боевые у самцов, так подмечены и переданы, как это мог сделать только большой художник. В Европе такой мастер, несомненно, заслужил бы не только большую славу, но и большие деньги, а здесь, вероятно, он был вознагражден грошами».

Верещагин нашел интересными отдельные части в отделке интерьера главного храма, особенно орнаменты на стыке потолка со стенами. В каждом синтоистском храме художник мог увидеть среди священных предметов неизменное круглое зеркало прямо перед входом, как бы напоминающее входящему о необходимости прежде всего углубиться в самого себя, познать собственное «я». Кроме алтаря здесь имеются стол для жертвоприношений, подставки для священных книг. Полумрак в храме придает ему некоторую таинственность. В отделке интерьеров часто применяется черный лак с позолотой, придающие помещению нарядный вид.

В своих очерках Верещагин приводит японскую пословицу: «Кто не видел Никко, тот не может сказать, что он знает прекрасное». «Пословица эта в значительной степени справедлива, — пишет он, — потому что весь Никко прекрасен, но его прекрасное трудно передать словами, так как оно состоит не только из красоты линий и гармонии красок храмов, но и из возвышающей эти прелести обстановки, из громадных криптомерий, гор, бурных, шумных потоков, громадных, крытых зеленым мхом камней и т. п. Нужно видеть все это вместе, т. е. не только любоваться филигранной отделкой зданий, но и прислушиваться к шуму деревьев, грохоту водопадов; нужно видеть массы нарядного любознательного народа...» По наблюдениям художника, японцы посещают храмы Никко не только из-за религиозного чувства, но и из-за потребности восторженного поклонения изящному, посещают, как музей и школу искусств. Японскому народу свойственно утонченное представление о красоте. Японца привлекает красивый пейзаж, великолепный храм, изящный букет цветов.

Как заметил художник, храмы Никко намного выигрывают от того, что весь архитектурный ансамбль гармонирует с окружающим живописным ландшафтом. Улицы, подъемы и лестницы, ведущие к храмам, выложены огромными плитами натурального камня, покрывшегося от сырого климата

зеленым мхом, и это создает впечатление седой старины. Из всех расщелин камня выглядывают лишайники, побеги.

Среди храмов находится гробница Иеясу Токугава, тяжеловесная, украшенная бронзовыми фигурами аистов. В галерее, опоясывающей воздвигнутый в память этого исторического деятеля храм, устроен его музей, где собраны различные реликвии, связанные с его жизнью и деятельностью. В одном из храмов хорошенькие танцовщицы с густонабеленными лицами показывали посетителям за небольшую плату священные танцы, которые исполнялись при некоторых богослужениях.

Познакомившись с одним из старейших священнослужителей главного храма, Верещагин услышал от него: «Вы можете писать сколько угодно снаружи, но внутри строго запрещается делать какие-либо снимки». Это никак не могло удовлетворить художника, намеревавшегося сделать зарисовки наиболее интересных храмовых интерьеров. Он понял, что священнослужители могут уступить только перед крупным денежным подношением или рекомендацией влиятельного лица из столицы. Верещагин решил, не теряя времени, ехать в Токио, чтобы заручиться необходимой рекомендацией.



Японский нищий. Этюд

Русский посланник в Японии Ф. Ф. Розен был старым знакомым В. В. Верещагина. Они познакомились в Вашингтоне во время первого путешествия художника в Соединенные Штаты. Розен в ту пору был поверенным в делах, замещая отсутствовавшего посла Струве. Посланник принял гостя радушно и обещал оказать ему всяческое содействие при посредстве своего знакомого, обер-церемониймейстера двора барона Санномия.

На следующий день Верещагин с Розеном направились в токийскую цитадель, окруженную рвом и крепостной стеной, которая была выложена из очень больших, неправильной формы камней без какого-либо

скрепляющего раствора. Поверху стена была усажена невысокими и очень густыми соснами.

На площади перед въездом во внутреннюю часть цитадели происходило учение кавалеристов. Во внутренней части, также окруженной стеной с воротами, находились резиденция императорской семьи и разные верховные учреждения, помещавшиеся в огромном здании европейского стиля. Преодолев бесконечные коридоры и лестницы, художник и посланник наконец добрались до кабинета Санномия. Барон, женатый на англичанке, слыл за одного из «новых людей» Японии, старавшихся насаждать в стране некоторые европейские обычаи и усвоивших манеры поведения, характерные для европейцев.

Розен представил Верещагина барону как известного художника, которого он, господин Санномия, «конечно, знает».

— Разумеется, разумеется, — ответил царедворец.

Видимо, такого ответа требовала японская учтивость, хотя вряд ли он где-либо видел картины русского живописца и что-либо слышал о нем.

Выслушав просьбу гостей, Санномия выразил готовность оказать художнику всяческое содействие и послать вместе с ним в Никко своего чиновника с письмом к главным священнослужителям, синтоистскому и буддийскому, всей округи. Возможно, это была деликатная форма навязать Верещагину официального соглядатая, которому предписывалось бы неусыпно следить за каждым шагом русского путешественника.

Беседы с Розеном, опытным дипломатом, и личные наблюдения убедили художника в разгуле милитаристских и шовинистических настроений в Японии, в откровенных стремлениях японской военщины нанести военное поражение России, потеснить ее на Дальнем Востоке, захватить часть русской территории. Общаясь со многими японцами, Верещагин видел, что за безукоризненной вежливостью и выдержкой, за приветливой улыбкой того или иного собеседника нередко скрывалось недоброжелательство, а то и неприязнь к русским. Пресса была наполнена воинственными угрозами в адрес России. Японские власти готовили общественное мнение к неизбежности войны с Россией и раздували в стране антирусские, шовинистические настроения. «Все это было бы смешно, когда бы не было так грустно, потому что Япония — прекрасная страна с талантливым, трудолюбивым, полным художественного таланта и понимания народом, — писал Верещагин в своих путевых очерках. — Япония может считаться государством благоустроенным: у нее хорошие пути сообщения, высокая сельская культура, поголовная грамотность, масса вкуса и изящества в ремесленном производстве...»

По убеждению художника, Япония поведет свою дальнейшую экспансионистскую политику энергично и безжалостно. Японцы готовы к войне с Россией, и поэтому от них можно ожидать неожиданного нападения не только на Корею и Маньчжурию, но и на один из русских портов. Не раз Верещагину приходилось слышать похвалы японцев, что они легко захватят Порт-Артур или Владивосток. Японская пресса, отражавшая настроения крайне милитаристских кругов, поносила правительство страны за то, что оно упустило благоприятный момент для объявления войны своему соседу, когда Порт-Артур еще не был укреплен.

Верещагин, трезво сознавая опасность японского экспансионизма, наивно объяснял его перенаселенностью Японских островов и вынужденным стремлением к расширению жизненного пространства. Именно к этому нехитрому объяснению прибегала и официальная пропаганда Японии. Суть дела крылась в более глубоких причинах — в стремлении молодого японского капитализма, уже вступившего в монополистическую стадию развития, захватить источники сырья, рынки сбыта и получить доступ к колониальному ограблению соседних стран в целях извлечения максимальных прибылей. Но надо отдать справедливость, Верещагин проницательно подметил устремления японского милитаризма, нацелившегося на Россию, интересы которой сталкивались на Дальнем Востоке с интересами Японии. Агрессивную политику этой страны художник определял как политику японского милитаризма. Он также уловил, что, готовясь к столкновению с Россией, японские правящие круги заручились молчаливой поддержкой Великобритании, заинтересованной в русско-японском военном конфликте.

Трезво оценивая воинственность Японии, степень ее готовности к войне и возможность ее нападения на Россию, Верещагин выступал за укрепление русской обороны Дальнего Востока, отрешение от благодушия и самоуспокоенности. По его глубокому убеждению, Япония в предстоящей войне окажется сильным, коварным и хорошо подготовленным противником.

Пока обер-церемониймейстер двора выполнял обещание и подбирал человека для сопровождения художника в Никко, Верещагин знакомился с японской столицей. Токио делился на две части — центральную, деловую, принимавшую европейский облик, и старую, сохранявшую традиционные японские черты. Деловая часть строилась. Всюду раскинулись строительные площадки, лежали балки, водопроводные и газовые трубы, штабеля кирпича. Эта новая, европеизированная часть города, в которой было мало своеобразного, национального, не заинтересовала художника.

Более интересной казалась ему старая часть Токио с ее лабиринтами узких улиц и базарами, где можно было встретить любые товары местного, европейского и американского происхождения.

Японцы быстро осваивали производство современных изделий, которых прежде не знали. Заимствуя зарубежный опыт, они выпускали их ничуть не хуже европейцев и американцев. Пытаясь объяснить появившуюся в последние годы моду на все японское, Верещагин писал: «В чем японцы прямо неподражаемы, это в применении своего врожденного вкуса, чувства размеренности, изящества и в то же время оригинальности, умении дать всегда что-нибудь неожиданное, непредвиденное, так что их уже нельзя укорить ни в однообразии, ни в банальности».

С особенным интересом заглядывал художник в антикварные лавки, торговавшие старинной фарфоровой посудой, статуэтками, вазами, лаковыми изделиями. «Трудно передать прелесть этого товара в том случае, когда он произведен хорошими мастерами, преимущественно старыми, и оригинален, т. е. не подделан», — писал он, восторгаясь изделиями японских мастеров. Среди них встречались миниатюрные шедевры, сделанные из дерева и кости, — брелоки «нецке», которые прежде мужчины носили на поясе вместе с курительной трубкой и кисетом. Они изображали разных животных — медведя, черепаху, двух комнатных собачек, гриб с сидящей на его шляпе лягушкой или людей в комичных позах, например пьющего и играющего на струнном музыкальном инструменте японца и др. Каждая фигурка была выполнена с высоким мастерством и отличалась выразительностью и реализмом.

В лавках, торговавших старым, подержанным платьем, Верещагин с любопытством рассматривал кимоно с разнообразными пестрыми узорами, а также набивные узорчатые бумажные ткани. Попадались расписанные цветами, фигурами птиц и животных и целыми сюжетными сценками. Расшитая золотыми нитями парча покупалась местными модницами на пояса — оби, без которых немислимо кимоно. Когда в богатом магазине продавец по просьбе художника развернул несколько кусков блестящей узорчато-золотой парчи, сбежалась посмотреть половина всех бывших в магазине женщин. Они что-то восклицали и шушукались между собой, из чего художник сделал вывод об одинаковости женской природы.

Специально для иностранцев изготовлялись в качестве японских диковинок всевозможные ширмы и экраны, обтянутые шелком, расшитым разными экзотическими картинами. В домах их не увидишь. Убранство японского дома отличалось аскетической простотой. В нем, как правило, не

было никакой мебели.

Верещагин прерывает путевые очерки о Японии на своем знакомстве с торговой частью Токио. О его возвращении в Никко и работе там над этюдами узнаем из его писем жене. «Я начал уже немножко работать (здешние храмы очень интересны) и думаю, что кое-что напишу. Живу в самой романтической обстановке, в маленьком домике не то лесника, не то садовода, близ самих храмов. Кругом водопады, потоки и лес. Криптомерии, те самые, что не принялись в Сухуми у моря, здесь достигают 20 сажень в высоту и полторы сажени в диаметре...» — это выдержка из письма Л. В. Верещагиной от 7 октября 1903 года.



Вход в храм Никко. 1903 г.

В другом письме жене Верещагин жаловался, что дожди заставили его прервать работу. Рисовать приходилось утром, пока храмы еще не были открыты для публики, или вечером, когда храмы закрывались. Стоило художнику замешкаться и не собрать вовремя свои принадлежности, как

вокруг него собиралась толпа любопытных. Со временем Верещагин приноровился работать и днем в одном из буддийских храмов, который мало посещали.

Сын художника приводит в своей книге интересный факт, не нашедший отражения ни в путевых очерках, ни в письмах художника. Оказавшись в районе одной из судостроительных верфей, Верещагин попросил разрешения осмотреть ее. К его собственному удивлению, такое разрешение было получено. Хотя художник получил, по-видимому, возможность лишь самым поверхностным образом осмотреть верфи, он, как бывший моряк, убедился в том, что Япония лихорадочно вооружается и готовится к войне.

Нагнетание шовинистического угара и антирусской кампании в Японии, ощущение приближающейся войны заставило Верещагина прервать путешествие. Значительная часть его творческих планов оказалась неосуществленной. Художник намеревался написать новую, японскую серию картин и для этого выполнить много этюдов, зарисовок архитектурных памятников, национальных типажей, познакомиться с повседневной жизнью и обычаями японцев. Эту предварительную работу удалось осуществить лишь частично.

Приближение войны становилось все более и более ощутимым. Пароходная компания была вынуждена объявить последний рейс на Владивосток. С этим рейсом Верещагин и покинул Японию, чтобы не оказаться на положении интернированного. Из Владивостока художник возвращался морским путем через Сингапур, Суэцкий канал, Босфор на русском пароходе. Прибыл он в Москву в конце ноября 1903 года, после трехмесячного пребывания в Японии.

Кроме этюдов-картин, набросков, альбомов с рисунками художник привез богатую этнографическую коллекцию, включая предметы прикладного искусства, повседневного обихода. В ней были старинный фарфор, бронза, миниатюрные фигурки нэцке из слоновой кости, черного и орехового дерева, расписные деревянные шкатулки, шелковые и бумажные зонтики, фонарики из полупрозрачной шелковой бумаги, веера, расшитые шелком кимоно, живописное панно с великолепным изображением священной горы Фудзиямы. Как свидетельствует сын В. В. Верещагина, художник любил делать подарки. Возвратившись из Японии, он одарил подарками всех членов семьи, служащих, друзей. Сыну Васе подарил ручного попугая-какаду.

Японские впечатления Верещагина нашли отражение в ряде его этюдов с изображениями памятников храмовой архитектуры, парковых

пейзажей, национальных типажей. Все они свидетельствуют о большом интересе художника к новой для него стране, ее природе, памятникам культуры, быту японского народа. Художник остался безучастным и к образам правителей и сановников, и к их дворцам. Запечатленные на его этюдах люди принадлежали в большинстве своем к низшей социальной ступени японского общества. По своей законченности эти работы можно отнести к картинам-этюдам.

Одна из наиболее интересных работ японского верещагинского цикла — «Шинтоистский храм в Никко». Своеобразна ее композиция. Художник показывает угол постройки со входом во внутреннее помещение. Тщательно выписаны нарядные архитектурные детали: украшенные резьбой колонны, карнизы, металлическая решетка. Колорит красок делает храм похожим на дорогую безделушку. За храмом проглядывает зелень тенистого сада. Живыми и выразительными кажутся человеческие фигуры у стен храма. Сочетание изящества архитектуры храма и красоты природы создает ощущение тишины, умиротворенности. В этом, как и в других этюдах, художник стремился выразить свое восхищение самобытной японской архитектурой.



Шинтоистский храм в Никко. 1903 г.

На этюде-пейзаже «В парке» изображен уютный уголок старого парка. Деревья и цветы отражаются в водоеме. По дорожке идут двое. И вновь у зрителя возникает ощущение тишины, тенистой прохлады, умиротворенности.



В парке. 1903 г.

Художник успел начать только две картины на японские темы — «Прогулка в лодке. Япония» (1904) и «На прогулке (Японка на мостике)» (1904). Первая изображает трех японок в пестрых кимоно под зонтиком, плывущих в лодке. На переднем плане еще одна японка, повернутая спиной к зрителю и также под зонтиком. Ее фигура обрезана рамой картины. Такая композиция создает ощущение случайно запечатленного эпизода, как бы

схваченного мимолетным взглядом художника.

Живописная трактовка здесь, как замечают искусствоведы, очень обобщенная. Лица только намечены. Узор кимоно дан неотчетливо. Эта неуравновешенность композиции и обобщающая трактовка вместе с легкостью красок, создающей ощущение воздуха, характерны для некоторых японских этюдов Верещагина. В них проглядываются импрессионистские черты. В своих творческих исканиях художник расширял живописную манеру, прибегая к более свободному и раскованному письму. Оценивая последние верещагинские работы, А. К. Лебедев пишет: «Японские этюды Верещагина свидетельствуют о том, что художник в поздний период творчества, продолжая оставаться на позициях реализма, стремился к большей живописности и эмоциональности своего художественного языка, к еще более правдивой и непосредственной передаче пленэра, к повышению выразительности цвета и достиг в этом немалых результатов».

Глава XVI

Конец пути

Вернулся Верещагин из Японии с тревожными вестями. Война казалась ему неотвратимой. Художника удручали настроения российских правящих кругов, проявлявших удивительную беззаботность в отношении милитаристских приготовлений в Стране восходящего солнца. Многие из представителей военной и сановной верхушки, хотя и допускали возможность войны на Дальнем Востоке, не считали Японию за серьезного противника. «Подумаешь, какие-то япошки... Проучим их как следует, другой раз не сунутся» — такие высказывания влиятельных лиц неоднократно приходилось выслушивать Верещагину, убежденному в том, что японцы — весьма серьезный, хорошо вооруженный и тщательно подготовленный к войне противник. Поэтому всякие шапкозакидательские настроения художник считал безответственными и неуместными. Видел он, что в правящих кругах России вообще не очень верили, что военный конфликт с Японией может вспыхнуть в ближайшее время. По мнению этих кругов, широкие военные приготовления с русской стороны на Дальнем Востоке нежелательны, так как могли бы вызвать раздражение японской стороны и ускорить ее вступление в войну.

Возвратившись в Москву, Верещагин принялся за работу на японские темы. Он намеревался отправиться летом в свое сухумское имение и продолжить работу там на свежем воздухе. Но сделать он успел немного — помешала начавшаяся война.

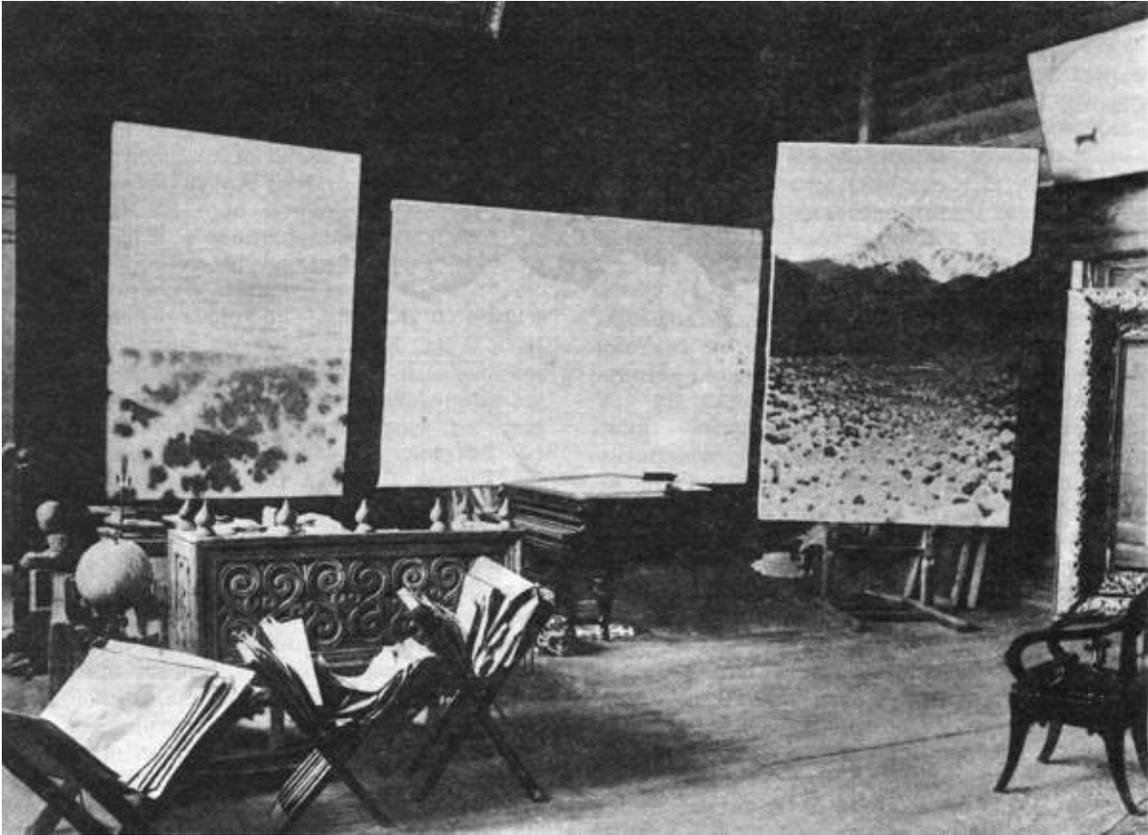
В ночь с 8 на 9 февраля 1904 года японская эскадра внезапно, без объявления войны напала на русские военные корабли в Порт-Артуре. Русский флот понес тяжелые потери. Так началась русско-японская война, империалистическая по своей сущности.

Порт-Артур, стратегически важный порт на Ляодунском полуострове в Желтом море, Россия получила в аренду на двадцать пять лет по конвенции с Китаем, подписанной 15 марта 1898 года. На Ляодунский полуостров претендовала и Япония, захватившая его в ходе японо-китайской войны 1894–1895 годов, но вынужденная затем под давлением России, Германии и Франции вернуть его Китаю. С обеих сторон русско-японская война носила несправедливый, захватнический характер. Столкнулись два империалистических хищника из-за раздела сфер влияния на Дальнем

Востоке. Нельзя, однако, забывать, что агрессивной, нападающей стороной выступила Япония. Беспечность российских правящих кругов, прямое предательство некоторых высших военачальников, военная неподготовленность и техническая отсталость русской армии, вся прогнившая самодержавная система привели к тяжелому и позорному поражению России. Но каковы бы ни были цели царизма в этой войне, русские солдаты и матросы, многие офицеры и отдельные военачальники показали образцы высокого героизма и в обороне Порт-Артура, и в сражениях в Маньчжурии и на море.

Вероломное нападение Японии на Россию не явилось для Верещагина неожиданностью. Еще накануне трагической даты он пишет письмо военному министру А. Н. Куропаткину, в котором высказывает пожелание, чтобы Алексей Николаевич предложил царю свои услуги в качестве главнокомандующего русскими вооруженными силами на Дальнем Востоке. В качестве аргумента в пользу своей идеи Василий Васильевич приводит подобный же прецедент — в 1812 году русскую армию возглавил Барклай де Толли, бывший до этого военным министром.

Зная Куропаткина еще по последней русско-турецкой войне как человека честного и исполнительного, неплохого штабиста, накопившего некоторый боевой опыт, Верещагин явно переоценивал его способности стратега. Куропаткин отнюдь не был крупномасштабным полководцем, способным к смелым и самостоятельным решениям, и показал себя на Дальневосточном театре военных действий далеко не лучшим образом. Но иных, более талантливых генералов в поле зрения художника, увы, не было. Вот он и сотворил себе кумира из Алексея Николаевича Куропаткина.



Уголок московской мастерской В. В. Верещагина. Фотография начала XX в.

Уже в вышеупомянутом письме военному министру Верещагин выражал желание отправиться на фронт, если война станет реальностью: «Пожалуйста, устройте мое пребывание при главной квартире Вашей ли или другого генерала, если дело дойдет до драки». А через несколько дней после нападения японских кораблей на Порт-Артур художник напомнил военному министру письмом, адресованным его жене Александре Михайловне, о своем стремлении отправиться на фронт: «Знаю, что Алексей Николаевич страшно занят, но все-таки прошу вас уведомить меня, когда ему можно представиться. Если он пойдет — ведь был же командирован командовать армией военный министр Барклай де Толли, — то я готов зачислиться к нему в ординарцы в уверенности, что он меня побережет...»

Именно в эти дни Верещагин совершает поступок, казалось бы несвойственный его характеру и мироощущению, противоречащий всей его цельной и гордой натуре. Поступок, вызывающий недоумение биографов и противоречивые толкования. Противник самодержавной системы, имевший

неприятельные отношения с отцом и дедом последнего монарха, он пишет Николаю II пять писем, в которых пытается давать ему военные советы. Замысел дерзкий! Первые три письма написаны художником еще до отъезда на Дальний Восток. Два остальных — с театра военных действий.

О чем в них шла речь? Верещагин настаивал на активных наступательных действиях русских войск против японских сил, на ускоренном выезде на Дальний Восток в качестве главнокомандующего генерала Куропаткина. Он советовал обратить внимание на сохранность коммуникаций, особенно мостов, на таких больших реках, как Сунгари, использовать ввиду перегруженности Великой сибирской железной дороги в качестве транспортной магистрали реку Амур. В заключительном письме художник обращал внимание царя на неудобства гавани в Порт-Артуре, слабое вооружение его береговых батарей, которые были оснащены преимущественно устаревшими орудиями образца 1878 года, уступавшими по дальности японской корабельной артиллерии. Верещагин настаивал на присылке для защиты Порт-Артура современных систем десяти- и двенадцатидюймового калибра. Через все письма проходила идея необходимости серьезного укрепления русской обороны на Дальнем Востоке.

Эти письма Верещагина царю были опубликованы в 1931 году в журнале «Красный архив» со вступительными комментариями. Их автор (подписавшийся А. С.) объясняет этот поступок художника тем, что взяла свое социальная сущность выходца из дворянско-помещичьего класса. Вряд ли выдерживает критику такой вульгарно-социологический подход.

Письма, адресованные Николаю II, отнюдь не свидетельствовали о каких-то особых симпатиях художника, а если говорить точнее — вообще о каких-либо его симпатиях к последнему монарху или о переломе в его антимонархических настроениях. Нападение Японии на Россию, хотя и не было для Верещагина неожиданным, глубоко потрясло его. Как человек, имеющий военный опыт, художник сознавал, к каким тяжелым последствиям приведет беспечность правящих кругов, неподготовленность России к войне. Этими последствиями будут огромные напрасные жертвы, гибель многих русских солдат и матросов. Гуманист Верещагин, относившийся непримиримо ко всякому проявлению милитаризма, мучительно раздумывал над тем, как избежать многотысячных потерь в неизбежных сражениях на суше и на море. И вот родился иллюзорный план обратиться на высочайшее имя и поделиться с царем своими мыслями, дать практические советы.

Рассчитывал ли всерьез Верещагин на какую-либо благоприятную

реакцию самого царя? Скорее всего он надеялся, обращаясь на имя главы государства, что его письма станут достоянием царского окружения, правительственных кругов и наиболее здравомыслящие государственные деятели окажут на слабохарактерного Николая влияние и посодействуют укреплению России на Дальнем Востоке. И тогда война с Японией будет стоить меньших жертв. Может быть, в этом проявились временные либеральные иллюзии художника, но никак не верноподданнические чувства или симпатии к царю, ничтожной и политически обанкротившейся фигуре. По всей видимости, Николай II никак не среагировал на письма Верещагина и оставил их без внимания. На подлинниках писем, хранящихся в Центральном государственном историческом архиве, нет никаких помет.

Новая война влекла художника на театр военных действий. В поездке на фронт, в создании новых живописных произведений, воспроизводящих неприглядную изнанку войны, видел он свой гражданский патриотический долг. Ничто не могло поколебать его решения — ни почтенный возраст (ему шел уже шестьдесят второй год), ни дальность расстояния, ни предстоящие опасности, ни уговоры родных и друзей. Верещагин знал, что оставляет семью в тяжелом материальном положении, если не в нужде. Сумма, вырученная от продажи картин о войне 1812 года, разошлась на уплату долгов. Последнее путешествие художника в Японию стоило новых больших расходов и привело к новым долгам. Художник надеялся, что средства к жизни даст ему новая серия картин, японская. Но работа над ней была прервана отъездом на Дальний Восток.



Московская мастерская В. В. Верещагина. 1904 г. Фотография

Положение семьи можно было бы поправить, приняв заманчивое предложение старого знакомого Осипа Константиновича Нотовича, редактировавшего «Новости и биржевую газету». С этим влиятельным печатным органом либерального направления Верещагин давно сотрудничал, публикуя на его страницах путевые очерки, статьи, заметки. Узнав о предстоящем отъезде художника в Порт-Артур, Нотович охотно предложил ему стать собственным корреспондентом газеты на театре военных действий. Редактор готов был назначить Верещагину ежемесячный денежный гонорар в пять тысяч рублей. Речь шла о неслыханно высокой по тому времени сумме. Но расчетливый Нотович считал расход оправданным: имя Верещагина говорило само за себя и привлекало читателей. Художник от предложения отказался, хотя и обещал редактору газеты присылать свои корреспонденции. Он не желал себя связывать никакими обязательствами, которые могли бы отвлекать его от основной творческой работы. Итак, художник уезжал, оставляя семью в тяжелом материальном положении, опутанной долгами.

Лидия Васильевна, разделявшая взгляды мужа и знавшая его

непреклонный характер, вряд ли пыталась отговаривать Василия Васильевича от намерения отправиться на войну. Она глубоко переживала отъезд мужа, но, обладая выдержкой, старалась, насколько это было возможно, владеть собой. Перед отъездом Верещагин написал духовное завещание — война есть война, и возвращаются с нее далеко не все. Он съездил в Петербург, намереваясь устроить там в недалеком будущем, по возвращении с Дальнего Востока, совместную с другими художниками выставку, раскрывающую обществу ужасы войны. За два дня до отъезда Василий Васильевич написал письмо московскому приятелю В. А. Киркору: «Многоуважаемый, милый и хороший Василий Антонович. Прощайте! Надеюсь, до свидания! Не оставьте советом и помощью жену мою в случае, если она обратится к Вам...» В спешке Верещагин забыл отправить это письмо и обнаружил его в своих бумагах уже в день отъезда.

Об отъезде отца вспоминает В. В. Верещагин-сын: «Рано утром 28 февраля отец встал, напился чаю, позавтракал, простился с каждым из служащих в усадьбе, а потом простился с матерью. Меня и сестер подняли ранее обычного и еще до завтрака, перед восемью часами, позвали к отцу в мастерскую. Матери там не было. Она была в таком ужасном душевном состоянии, что уже не владела своими нервами и осталась в своей комнате. Отец встретил нас у дверей, поздоровался и молча прошел с нами к широкому низкому плюшевому креслу, в котором отдыхал во время кратких перерывов в работе. Он сел, а мы, как всегда, прилепились к нему: я и средняя сестра сели по обеим сторонам на мягкие ручки кресла, а младшая — на колени. Отец был, по-видимому, крайне взволнован и только молча прижимал нас к себе и нежно гладил по голове. Его волнение передалось нам. Мы также молчали, крепко прижимаясь к нему. Через минуту молчания он начал говорить тихим голосом... что уезжает надолго, что не знает, когда вернется, и просил, чтобы мы любили и слушались маму, любили друг друга, не ссорились, хорошо учились, были бы честными и всегда говорили только правду. Потом отец крепко обнял и поцеловал каждого из нас, встал, отвел нас в столовую и, сказав, чтобы мы пили свой чай, вышел в переднюю, быстро оделся, и мы слышали, как хлопнула дверь парадного входа».

Через некоторое время Василий Васильевич вернулся в дом, открыл дверь в столовую и постоял молча на пороге. Лицо его выражало волнение, на глазах стояли слезы. Продолжалось это короткое мгновение, после которого Верещагин резко повернулся и вышел. Это были последние секунды, в течение которых дети видели своего отца.

Жене Василий Васильевич запретил ехать с ним на вокзал для

проводов. Зачем лишние слезы? Поехал один, оставляя позади привычную, обжитую усадьбу на пригорке. Стояло зимнее утро. По изогнутым московским улицам неслись сани...

На привокзальной площади бросилось в глаза скопление саней, карет и полицейских, не подпускавших к вокзалу простолюдинов. Оказалось, что провожали дальневосточного наместника Алексеева и молодых великих князей, Кирилла и Бориса, пользовавшихся в Петербурге репутацией великосветских шалопаев. Великокняжеский салон-вагон осаждали сановники в бобровых шубах и котелках, какие-то военные чины, сверкающие эполетами и аксельбантами, экзальтированные барыни в дорогих мантиях. Кирилл и Борис были двоюродными братьями царя, сыновьями Владимира Александровича, президента Академии художеств, с которым у Василия Васильевича сложились самые неприязненные отношения. Не замеченный сановой публикой, Верещагин поспешно прошел в свой вагон. Грянул гимн «Боже, царя храни», исполнявшийся военным оркестром. Под звуки гимна поезд медленно тронулся.

Вновь предстоял долгий путь через Заволжье, Южный Урал, Сибирь. На разъездах поезд обгонял воинские эшелоны... Откуда-то из-под Омска Верещагин написал жене: «Поезд идет тихо, но без приключений. Везут много солдат и снарядов. Говорят, на месте есть уже 100 000 войска, а если дадут передохнуть еще, то скоро будет и 200 000. Боюсь, что потом будет перерыв из-за весенней воды и размыва от дождей...»

Одноколейная Сибирская магистраль не справлялась с перевозками. Ее пропускная способность была ниже всякой критики. У переправы через Байкал постоянное столпотворение. Кругобайкальский участок железной дороги еще был далек от завершения. Поезду наместника везде давали зеленую улицу. А воинские эшелоны часами и сутками простаивали на станциях и разъездах, начальники эшелонов до хрипоты бранились со станционными начальниками. Но заторы поездов от этого не исчезали. От Харбина повернули на юг по Южно-Маньчжурской железной дороге. Мукден, Лаоян и другие встречные города выглядели прифронтовыми. На станциях было много военных, на станционных путях стояли санитарные поезда, штабные вагоны разных тыловых служб. С юга прибывали раненые. Ползли слухи о разбойных бандах хунхузов, о глубоких рейдах японских диверсионных отрядов.



В. В. Верещагин в московской мастерской с женой и детьми. Фотография начала XX в.

В Порт-Артуре поезд наместника встречали с помпой. На перроне был выстроен почетный караул из солдат и матросов, гремел гарнизонный оркестр, толпились штабные чины с подобострастными улыбками. Комендант крепости генерал Стессель, по духу своему не боевой военачальник, а скорее угодливый карьерист-сановник, из кожи вон лез, чтобы угодить Алексею и великим князьям. Вице-адмирала С. О. Макарова, командующего эскадрой, вынужденного по долгу службы присутствовать на торжественной встрече, вся эта помпа раздражала. Особенно же он был не в восторге от прибытия великого князя Кирилла Владимировича, назначенного к нему начальником морского отдела штаба русских военно-морских сил. Должность эта была самой неопределенной, синекурой. Да и проку от Кирилла, разгульного лоботряса, было мало. Хлопот же с ним не оберешься — члена царской семьи трудиться по всей строгости не заставишь, к порядку не призовешь, элементарной дисциплине не научишь. Приходилось терпеть присутствие великого князя

как горькую неизбежность.

Если приезд Кирилла и Бориса вызвал досаду адмирала, то Верещагину Степан Осипович искренне обрадовался. Их встреча была теплой, сердечной, как встреча старых друзей. Их знакомство состоялось еще в русско-турецкую войну. С. О. Макаров, тогда молодой капитан-лейтенант (он был на несколько лет моложе Василия Васильевича), разработал план операций речных миноносок против турецких кораблей с использованием шестовых мин, а Верещагин, как известно, участвовал в одной такой вылазке, стоившей ему тяжелой раны. В последующие годы развернулась яркая, многогранная деятельность Степана Осиповича — флотоводца, мореплавателя, ученого, изобретателя. Его научная деятельность была отмечена премией Академии наук и золотой медалью Географического общества. Макаров был автором ряда трудов и исследований по военно-морскому делу. Он изобрел бронебойный наконечник к снарядам, разработал идею создания мощного ледокола, который и был построен под его наблюдением и получил имя «Ермак». На нем Степан Осипович совершил арктические походы.

Макаров и Верещагин, два патриота, видевшие в служении Родине главную цель своей жизни, жадно потянулись друг к другу. Они оказались единомышленниками, разделявшими резко критическое отношение к высшим царским сановникам, виновным в преступной недооценке внешней опасности на Дальнем Востоке. У Макарова сложились сложные, натянутые взаимоотношения с заместителем Алексеевым и комендантом крепости Стесселем — типичными представителями придворной камарильи. Степан Осипович со всей присущей ему энергией принимал меры к укреплению морской обороны Порт-Артура, готовился к борьбе с японским флотом, стал практиковать постоянные выходы боевых кораблей в открытое море, которые сковывали инициативу противника. Однако его разумные меры встречали непонимание, а то и противодействие со стороны вышестоящих штабных рутинеров, самого Алексеева и Стесселя. Макаров убеждался, что бюрократизм и косность мышления, препятствовавшие его деятельности, были порождены не столько личными качествами отдельных малоспособных военачальников, сколько пороками всей прогнившей самодержавной системы.

За время недолгого пребывания художника в Порт-Артуре Макарова и Верещагина сблизили тесные узы дружбы. Этому способствовали единство взглядов, чувство патриотизма, широта кругозора, незаурядность обеих личностей. Они могли поведать друг другу наболевшее, сокровенное, отвести в дружеской беседе, что называется, душу. Василий Васильевич

бывал у Степана Осиповича в гостях и в его городской квартире, и в адмиральской каюте на флагманском броненосце, посещал вместе с ним боевые корабли. Во время этих встреч велись откровенные, душевные беседы. Об их содержании могут дать представление воспоминания художника И. А. Владимирова, находившегося в те дни в Порт-Артуре.

Выдержки из воспоминаний Владимирова публиковались в ноябрьском номере журнала «Ленинград» за 1945 год, вскоре после того, как победоносная Советская Армия разгромила полчища японских милитаристов в Маньчжурии, на севере Кореи, на юге Сахалина и Курилах. Советские воины, выйдя на побережье Желтого моря, салютовали героическому Порт-Артуру, оборонявшемуся в период русско-японской войны, его павшим защитникам, в числе которых были С. О. Макаров и В. В. Верещагин. Именно в те дни завершения Великой Отечественной войны советского народа против фашизма пробудился огромный интерес к судьбе героев русско-японской войны, обороны Порт-Артура.

Престарелый художник, известный своими картинами на историко-революционную тему, И. А. Владимиров вспоминал о своих встречах в Порт-Артуре с В. В. Верещагиным, которого знал еще по Петербургу. Как сообщает художник, Верещагин жил рядом с Макаровым и проводил в его обществе весь досуг. Частой темой их бесед бывали быт и нравы, политическое устройство Японии. И. А. Владимиров был однажды свидетелем продолжительной беседы В. В. Верещагина и С. О. Макарова, в которой они возмущались нравами, царившими при петербургском дворе, придворными интригами, грязной подоплекой ряда военно-государственных дел, поставивших Россию в тяжелое положение перед лицом внешнего врага.

Одну из встреч С. О. Макарова и В. В. Верещагина запечатлел молодой художник Е. И. Столица, также находившийся в те дни в Порт-Артуре. 27 марта, всего лишь за четыре дня до гибели друзей, Евгений Столица написал этюд, изображающий Степана Осиповича и Василия Васильевича за дружеской беседой в адмиральской каюте. На долю Столицы выпала роль летописца горького события: молодой художник смог зарисовать в своем альбоме гибель «Петропавловска», наблюдая ее с берега.

Верещагин, посещая по приглашению Макарова боевые корабли и участвуя в морских операциях, делал зарисовки прибрежных пейзажей, судов, фигур моряков. По свидетельству очевидцев, Василию Васильевичу однажды удалось даже набросать в альбом очертания японской эскадры, показавшейся на горизонте.

Свое пребывание на театре военных действий художник не

ограничивал только Порт-Артуром. Неоднократно он выезжал в Мукден, Лаоян, в расположение сухопутных сил, оборонявших русские позиции в Южной Маньчжурии. В адресованном жене письме из Лаояна от 19 марта 1904 года Верещагин сообщал: «Только что возвратился из Порт-Артура и, захвативши в Мукдене свои вещи, опять туда уеду, потому что здесь, в Лаояне, действия будут еще не скоро». Из этого письма узнаем, что художнику был предоставлен отдельный вагон, в котором он и жил. Вагон этот мог прицепляться к какому угодно поезду и останавливаться в любом месте. По-видимому, эти условия были созданы художнику не без участия Макарова. Верещагин рассчитывал также приобрести лошадь, чтобы посещать сухопутные участки фронта, удаленные от железной дороги.

Вот эпизод, характерный для натуры Верещагина. В Порт-Артуре художник познакомился с капитаном первого ранга Э. Н. Шенсовичем — командиром эскадренного броненосца «Ретвизан». Этот корабль был в числе подвергшихся нападению японских миноносцев в ночь с 8 на 9 февраля 1904 года и оказал противнику стойкое сопротивление. За мужество, проявленное в бою, Шенсович был награжден офицерским Георгиевским крестом. Награда была заслуженной, однако ее все не присылали из Петербурга, по-видимому наградное дело «заблудилось» в каких-то бюрократических инстанциях. Верещагина глубоко возмущало, что многие боевые офицеры и нижние чины, совершившие подвиги, остались обойденными наградами, тогда как всякие штабные чины, не нюхавшие пороха, получали благодаря своим связям в столице одну награду за другой. «Увидевши, что храбрый командир „Ретвизана“ без Георгиевского креста, потому что не получил еще его (по почте), я снял с себя и повесил ему, чем морячки были очень довольны», — писал художник жене.

Фигура Верещагина скоро стала популярна среди моряков и армейцев. Везде его принимали радушно и гостеприимно, а на расспросы художника отвечали его же словами: «На Шипке все спокойно». Проницательный художник понимал горько-иронический смысл этих слов. У артиллеристов не хватало снарядов. Снабжение было организовано из рук вон плохо. Недостаток снарядов и припасов старались восполнить напутственными молебствиями. Сухопутное командование отдавало бестолковые и противоречивые распоряжения...

О большой популярности Верещагина среди защитников Порт-Артура писал минный офицер броненосца «Петропавловск» Н. Иениш, свидетель гибели художника, один из немногих спасшихся членов команды: «Еще до появления Василия Васильевича на „Петропавловске“ весть о его

прибытии распространилась даже среди команды, и помню, как меня спрашивали о „старике с Георгием“, о художнике, который со Скобелевым на турецкой войне был.

Впервые увидел я его идущим к нам по набережной порта. Он слегка склонился вперед, высокий, бодрый, с великолепной характерной головой. Уже издали бросался в глаза его внимательный, пристальный, ищущий взгляд. Под расстегнутым осенним пальто виднелся наполовину скрытый в складках ленточки маленький белый крестик.

Я встретил его при входе на корабль. Вблизи видно было, что годы и кипучая жизнь наложили уже печать свою на этот сильный организм, но его глаза выражали необыкновенную энергию и силу воли».

Посещая «Петропавловск», Верещагин обычно направлялся в адмиральскую каюту. Но однажды, как вспоминает Н. Иениш, он спустился в кают-компанию и стал рассказывать офицерам корабля о своем давнем путешествии в Гималаи. Рассказ его отличался сжатостью, ясностью, образностью, а суждения казались слушателям необыкновенно убедительными. В его мастерских повествованиях сквозили ясная память, тонкий ум и пристальная наблюдательность. Его интересно было слушать как человека, много повидавшего на своем веку, чья память была наполнена множеством поучительных историй.

В кают-компании броненосца висела картина, запечатлевшая событие времен Крымской войны — бой при Петропавловске-Камчатском, подвергшемся нападению британских и французских кораблей. Русскими защитниками руководил тогда адмирал В. С. Завойко. Эта картина заставила Верещагина вспомнить, что сын этого адмирала был его товарищем по Морскому корпусу. Они оба были в числе первых учеников и соревновались за право быть занесенными при окончании корпуса на мраморную Доску почета. Воспоминания о далеком прошлом взволновали художника.

Некоторые небезынтересные штрихи к портрету Верещагина той поры можно найти в воспоминаниях Н. И. Кравченко, литератора и художника, корреспондента одной из петербургских газет. Они встретились на станции в Мукдене. В темном пальто и барашковой шапке, Василий Васильевич шел своей мелкой торопливой походкой к вагону. На ременной портупее, перекинутой через плечо, у него висела кавказская шашка. Его живые глаза пронизательно смотрели по сторонам. Верещагин радостно приветствовал знакомого корреспондента. Между ними, если верить автору воспоминаний, произошел такой разговор:

— Куда вы? В Артур? — спросил Кравченко.

— Да, хочу поехать, очень уж тянет туда.

— Оставайтесь, подождите несколько деньков. Видели ли вы Мукден, были ли в старом дворце, ездили ли на ближние могилы? Ведь это так интересно, оригинально. Стоит и поработать.

— Кое-что видел, а теперь тороплюсь добраться до Артура.

— Да чего вам спешить?! Артур не уйдет, успеете.

— Видите, какая белая, — сказал он, показывая мне действительно белую бороду. — Немного осталось — нужно торопиться. Вот если бы я был такой черный, как вы, я бы не спешил.

Пожалуй, этот диалог правдоподобен. В нем проглядывается свойственная Верещагину целеустремленность. Стремясь поскорее попасть в Порт-Артур и стать свидетелем и участником боевых операций, художник не соблазняется возможностью прервать на несколько дней поездку ради осмотра императорских могил и других старинных памятников Мукдена, которые привлекли бы его внимание в другое время.

Уже давно Верещагин мечтал о поездке в Китай, проявляя глубокий интерес к его древней самобытной культуре, этнографии. И в Порт-Артуре, и за его пределами он мог наблюдать жизнь китайцев, знакомиться с их обычаями и верованиями. Но война целиком поглотила художника, и он старался не рассеивать свое внимание. «Немного осталось — нужно торопиться», — говорил он не столько знакомому корреспонденту, сколько себе. И торопился. Торопился сделать главное — заклеить милитаризм новыми живописными работами, раскрыть изнанку новой войны, страдания ее рядовых участников.

Н. И. Кравченко также пишет о большой популярности Верещагина среди местного общества. Ему довелось видеть художника в день его гибели утром. Кравченко завтракал в ресторане «Саратов» в обществе офицеров, чиновников, еще каких-то штатских. Вдруг кто-то крикнул: «Господа, Верещагин идет!» Все стали глядеть в окна, устремясь на стройную, легкую фигуру Василия Васильевича в синей пиджачной паре, быстрыми шагами проходившего мимо. Его красивая седая борода под лучами горячего солнца отливала серебром. На голове была барашковая шапка. Он подошел к почтовому ящику, опустил туда большой пакет, зачем-то заглянул в отверстие и тем же мерным, спокойным шагом пошел назад, к станции. Вероятно, он отправил свое последнее письмо родным.

Последние дни пребывания художника в Порт-Артуре, последние дни его трагически оборвавшейся жизни... Их можно воссоздать по двум письмам Василия Васильевича жене Лидии Васильевне, отправленным незадолго до гибели. Они завершают том избранных писем

В. В. Верещагина.

Первое из них датировано 28 марта 1904 года, то есть написано художником за два дня до его гибели. Неторопливо Василий Васильевич рассказывает о своей жизни в Порт-Артуре. У него отдельный вагон, который стоит на запасном пути. В нем кроме проводника еще денщик из стражи, он же и за стряпуху — варит борщ. Художник вспоминает о наступившем празднике пасхи. «Теперь 9 часов... т. е. около 2-х часов ночи по-вашему, значит, вы еще не ели ветчины и кулича с пасхой, но скоро, злодеи, будете кушать. Впрочем, я только что от стола, богато убранного всякими снадобьями, к которым я не притронулся, лишь съел немного пасхи...»

Далее Верещагин повествует о том, что встретил С. О. Макарова, пригласившего его к себе завтракать. А после завтрака отправились топить судно на рейде, чтобы загородить вражеским кораблям вход в гавань. Судно, обреченное на затопление, уже накренилось на тот бок, на который должно было лечь. «Было жалко смотреть на молодца, обреченного на смерть, еще не знавшего о своей участи, — писал Василий Васильевич, — знаешь, как это бывает с больным, доверчиво смотрящим тебе в глаза, стараясь высмотреть в них, скоро ли будет ему облегчение». В этих словах сквозит жалость к обреченному на затопление судну почти как к живому существу. Приходилось уничтожать творение рук человеческих, на которое было затрачено немало сил.

Матросы пробили все переборки, чтобы облегчить затопление судна. Макаров, находившийся с Верещагиным на паровом катере, торопил их и горячился: «Скорее, скорее! Все долой». Наконец последовала команда: «Можно взрывать!» Одна за другой две мины в носу и в корме взвили громадные столбы воды и грязи, и судно, вздрогнув, сначала выпрямилось, а потом стало валиться. Корма скоро заполнилась водой и села на дно, но нос с пробитым миной зияющим отверстием поднялся вверх. Наконец все залилось водой, и судно пошло на дно как раз на намеченном месте. На поверхности воды от него остался только небольшой знак — точно длинная рыба...

Далее Верещагин рассказывает, что поехал вслед за Макаровым на сторожевую лодку «Гиляк», выдвинувшуюся впереди эскадры. Было уже темно, только прожектора далеко освещали море. Художнику предоставили диван, и он заснул тяжелым и тревожным сном. Приснилось, что он у Льва Толстого в каких-то комнатах, совсем не похожих на свои привычные. Верещагина разбудили, когда встал выпавшийся адмирал. Художник хотел было возвратиться на станцию, в свой вагон, да Степан Осипович его не

пустил. В ночное время его везде будут останавливать и требовать пропуска, поэтому Макаров предложил художнику перейти на флагманский броненосец и там досыпать. Верещагин последовал предложению адмирала, и они отправились на «Петропавловск». Там около кают-компаний нашлась кровать, Степан Осипович дал свой плед, и художник проспал до утра. А утром Верещагин вернулся к себе в вагон и засел за письмо. Таково его содержание.

Второе, и последнее, письмо художника жене датировано 30 марта, то есть днем его гибели. Оно короче предыдущего. Верещагин сообщает, что направляется на «Петропавловск», с которого вот уже три ночи ездил на сторожевое судно встречать японский брандер! но без успеха. Брандер — небольшое судно-смертник, загруженное всяким железным ломом, направлялось в сторону неприятельской гавани для потопления с помощью взрывного устройства в фарватере, при выходе из гавани. Мог брандер начинаться и взрывчаткой в расчете на возможное столкновение с русским боевым кораблем. Японское военно-морское командование неоднократно делало попытки использовать подобное коварное средство. Борьба с брандерами была возложена Макаровым на небольшие сторожевые суда типа «Гиляк».

Далее Верещагин сообщает, что накануне выходили в море крупными силами, в составе пяти броненосцев, а также крейсеров и миноносцев, но без успеха и что он намерен выйти с кораблями и сегодня. «Я подбиваю Макарова пойти дальше, но не знаю, согласится ли», — писал он.

С «Петропавловска» художнику не суждено было возвратиться на берег, как и броненосцу не суждено было вернуться в гавань. Степан Осипович, предвидевший возможность опасного столкновения с противником, уговаривал Верещагина покинуть броненосец. Но Василий Васильевич решительно отказался. Ведь именно затем он и приехал в далекий Порт-Артур, чтобы стать свидетелем войны, запечатлеть на своем полотне морской бой.

Макаров был сторонником активных действий подчиненной ему эскадры, постоянных вылазок с целью тревожить противника, держать его в напряжении, сковывать его инициативу. В дождливую ночь на 31 марта адмирал приказал отряду миноносцев выйти в море и атаковать любое встречное вражеское судно. Миноносцы «Страшный» и «Баян» столкнулись с несколькими японскими крейсерами и завязали неравный бой. «Страшный» был потоплен противником. Не получая никаких вестей от миноносцев, Макаров принял решение идти на сближение с противником. «Петропавловск» в сопровождении других кораблей вышел

из гавани. Милях в двадцати от Порт-Артура завязалась перестрелка с японскими крейсерами. Но противник, выжидая подхода главных своих сил, уклонялся от крупного боя и стремился заманить русские корабли подальше в море. Адмирал разгадал замысел врага и счел бессмысленным продолжать бой в невыгодных условиях. Как раз в тот момент на горизонте показались основные силы японцев. Макаров решил отойти на внешний рейд Порт-Артура под прикрытие береговых батарей и там, соединившись с другими кораблями эскадры, дать бой противнику в более благоприятных условиях.

Во время этого маневра флагманский броненосец нашел свою гибель. В 9 часов 43 минуты в двух километрах от берега, в районе Электрического утеса, «Петропавловск» натолкнулся на японскую мину, взорвавшуюся под кормой. Взрыв мины и пожар вызвали вскоре второй, еще более мощный взрыв, за ним третий. Это взорвались торпедный погреб, склад боеприпасов, паровые котлы. Корабль превратился в груды исковерканного металла, быстро, в течение каких-нибудь полутора минут, погрузившуюся в морскую пучину.

Вот свидетельство лейтенанта Н. Иениша — очевидца трагических событий: «Вас. Вас. все время был на мостике (не знаю, ночевал ли он у нас или успел прийти утром) и зарисовывал в альбом японские корабли. Около 10 часов мы вошли в пределы рейда и, в ожидании японской эскадры, стали строиться в кильватерную колонну, идя на Сяо-Бан-Дано милях в полутора от берега.

На высоте батареи Электрического утеса я сошел в кают-компанию переменить пленки в аппарате, да, кстати, и закусить перед ожидавшимся боем.

Но едва я сел за стол и начал вынимать пленки, как послышался характерный резкий удар в подводную часть, и мгновенно затем броненосец страшно задрожал, раздался глухой гул, и корабль начал крениться на правый борт...

Оставаясь под впечатлением взрыва под кормою, я остановился у непроницаемой двери из кают-компания, старался закрыть ее, но она плохо слушалась; вероятно, кто-то давил на нее изнутри. Корабль продолжал глухо дрожать.

В это время послышался ясно взрыв далеко на носу. Я бросил дверь и побежал на следующую палубу наверх.

Но едва я дошел до середины трапа, раздался третий удар под помещением, где я находился с правой стороны, затем еще взрыв, броневая палуба раскрылась, и стена светло-желтого огня пронеслась, опалив верх

моей тужурки. Трап уцелел.

На следующей палубе люди бежали тугой толпой по трапу наверх; я приостановился, чтобы пропустить их...

Крен уже был чувствителен, и по трапу трудно было идти. Поднялся на палубу. Она уже поднималась, и по ней ползли с усилием люди вверх. Мелькнула на борту фигура старшего механика в белом кителе — он бросился в воду, а за ним в пальто лейтенант Унковский.

Я взглянул вправо и остолбенел: „Виктория!“ — мелькнуло в голове. Правое крыло мостика было в воде, левое где-то высоко вверху; вся средняя часть корабля на страшную, казалось, высоту объята светло-желтым пламенем и дымом, и сквозь необычайно вибрирующую пелену огня мелькали какие-то взлетающие вверх на большую высоту обломки железа, падали впереди и вокруг меня на палубу.

Все время слышался гул, и весь броненосец дрожал. Люди бросались с поднимающегося борта в воду, и с этого же борта около кормы показалась пелена пламени со струйками дыма. Впереди меня доктор Волкович уже достиг борта, но повернувшаяся вследствие крена, поваленная на палубу шлюп-балка ударила его по ногам, затем по голове, и он соскользнул мимо меня на палубу в воду, лежа на спине с раскинутыми руками, страшно бледный, с глазами закрытыми.

Я повернулся к корме.

На самом свесе, смотрю, стоит группа матросов, и Верещагин среди них в расстегнутом пальто... За кормой зловеще шумит в воздухе винт. Несколько секунд, и взорвались котлы. Всю середину корабля вынесло со страшным шумом вверх. Правая 6-дюймовая башня отлетела в море. Громадная стальная стрела на опар-деке для подъема шлюпок, на которой только что остановился взор, исчезает из глаз — и слышу над головой лишь басистый вой.

Взрывом ее метнуло за корму, и место, где стояли еще люди и Верещагин, было пусто — их раздробило и смело...»

Случайно спасшийся командир «Петропавловска» капитан Н. М. Яковлев подтверждал, что до самого момента взрыва Верещагин находился на палубе и делал зарисовки в свой альбом. Это же сообщил и сигнальщик с погибшего броненосца Бочков, чей краткий рассказ приводил Н. И. Кравченко в своих воспоминаниях о последних днях и гибели В. В. Верещагина.

Генерал Куропаткин в своем дневнике, частично публиковавшемся в журнале «Красный архив» в 1935 году, писал, что из всего экипажа «Петропавловска» спаслось несколько офицеров и до пятидесяти нижних

чинов. Всего лишь! Среди тех, кому удалось спастись, был великий князь Кирилл Владимирович, получивший легкое ранение. Наместник Алексеев, Стессель и высшие чины его штаба поздравляли Кирилла с чудесным спасением и героизмом, достойным царствующей фамилии. Духовенство служило по этому поводу благодарственные молебны. Так августейший вертопрах попал в герои. Матросы, народ остроумный, а порой и злоязычный, дали более меткую оценку «героизма» великого князя: «Дерьмо-то, вишь, плавает, не тонет».

Потери же команды составили около шестисот человек. Кроме Макарова погибли и его начальник штаба контр-адмирал Молас, многие офицеры его штаба и экипажа броненосца, среди которых были и весьма способные, одаренные моряки. Погиб на боевой вахте и Василий Васильевич Верещагин, полный творческих сил и замыслов, несмотря на свой преклонный возраст. Ушел из жизни, не написав новой значительной серии картин, новой, быть может, книги военных воспоминаний.

Первым принес в семью Верещагиных горестное известие Василий Антонович Киркор, узнавший о гибели Василия Васильевича из утренней газеты. Он поспешил за Серпуховскую заставу, чтобы осторожно сообщить семье друга о трагическом событии и по возможности смягчить удар. У заставы кончалась линия конно-железной дороги. Извозчика Василий Антонович не нашел и оставшиеся пять-шесть верст прошел пешком. Появился он в усадьбе запыхавшийся, в расстегнутой шубе, с шапкой в руке. Страшная новость ошеломила Лидию Васильевну. Она не выходила из своей комнаты, не решаясь в первые дни рассказать о гибели мужа детям.

«Начиная с третьего дня стали приходиться в большом количестве сочувственные телеграммы и письма от отдельных лиц и учреждений, русских и заграничных, — писал В. В. Верещагин-сын. — Кто-то приезжал, чтобы выразить сочувствие лично, но дворнику было приказано не впускать никого и говорить, что „барыня извиняется, но не может никого принять“. Получена была и телеграмма от командующего Дальневосточной армией генерала А. Н. Куропаткина, в которой он говорил, что „вместе со всей Россией оплакивает великого художника и своего боевого товарища“». Соболезнование выразили крестьяне соседней деревни, приславшие делегацию во главе со старостой. Сын художника вспоминал, что его мать ценила это сердечно и непосредственно выраженное сочувствие ее горю больше, чем все официальные телеграммы и письма.

Русская и мировая пресса откликнулась на смерть Верещагина

многочисленными публикациями, проникнутыми чувством глубокой скорби. Публиковались биографические очерки, воспоминания о художнике. С разрешения Лидии Васильевны «Русские ведомости», «Новости и биржевая газета», а также «Иллюстрированная летопись русско-японской войны» опубликовали четыре из последних писем Верещагина родным. В. В. Стасов откликнулся новыми глубокими искусствоведческими статьями, в которых рассматривал творчество Василия Васильевича как явление мирового значения. Владимир Васильевич был потрясен горестным событием и не находил себе места.



Памятник В. В. Верещагину в Череповце. Скульпторы Б. В. Едулов и А. М. Портянко. Архитектор А. В. Гуляев. 1957 г. Фотография

Двадцатого апреля в конференц-зале Академии художеств состоялся вечер, посвященный памяти Верещагина. Его давние недоброжелатели, немало попортившие крови и нервов художнику при жизни, на сей раз не посмели напомнить о своей неприязни к имени погибшего героя. В зале толпились студенты Академии, художники, почитатели верещагинского таланта, пришедшие отдать дань памяти покойного. После тусклых казенных речей главных академических чиновников выступили И. Е. Репин, В. В. Стасов, И. Я. Гинцбург. Плохо скрывая волнение и скорбь, они говорили о значении могучего таланта Верещагина, о его душевных качествах.

Репин далеко не все принимал в творческой манере Верещагина, к некоторым из его произведений подходил критически, а отдельные и вовсе не принимал, в чем-то, может быть, бывал и субъективен. Но каким мелким, малосущественным, третьестепенным показалось теперь Илье Ефимовичу все то, что разъединяло его с Верещагиным, что было неприемлемым в его творчестве. Ведь в главном-то два великих художника были единомышленниками. Об этом главном и говорил Репин на вечере памяти порт-артурского героя.



Уголок экспозиции в Мемориальном доме-музее В. В. Верещагина в Череповце. Кабинет отца художника. Фотография

«Ах, знаете, господа, Верещагин такой гигант, что, приступая к его характеристике, я испытываю неловкость, — говорил И. Е. Репин. — Когда смотришь на этого колосса, все кажется вокруг таким маленьким, ничтожным...

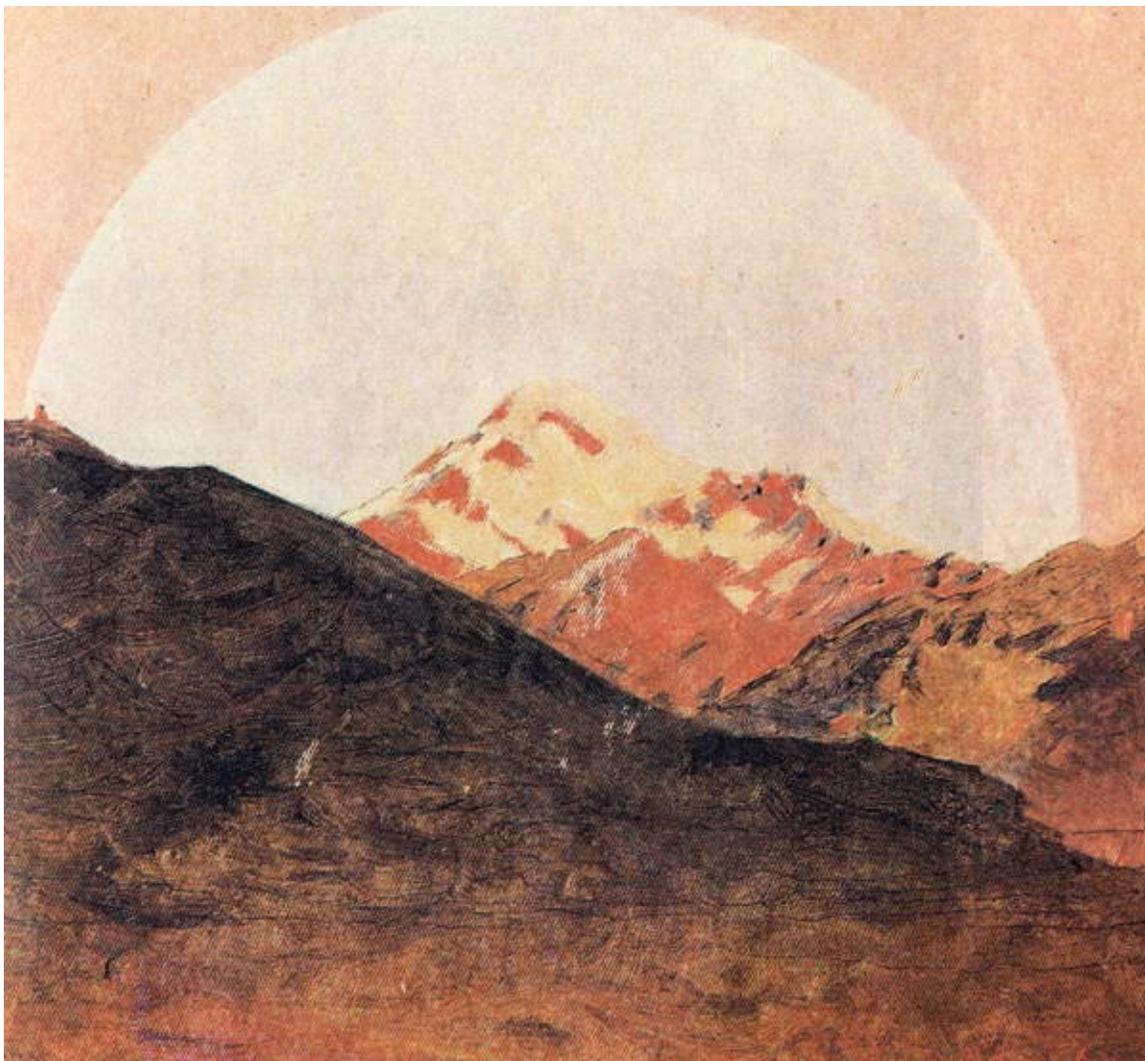
Илья Ефимович остановился, сделал продолжительную паузу. Вынул из кармана листочки и продолжил:

— Он самобытен и никогда никому не подражал, а сам... Верещагин в высокой степени грандиозное явление в нашей жизни. Это государственный ум, он гражданин-деятель... Прежде всего, как художник,

с первых же шагов своих, он шагнул за пределы традиционной специальности, пронесся ураганом над всем искусством и ослепляющими молниями, и оглушительными громами, в лопающихся из своего ливня, смешивая и молотя внизу где-то копошащихся художников всех академий...

Верещагин своей могучей лапой льва выбрасывал на холсты целые страны с присущим ему особенными колоритом, характерностью типов и необыкновенной правдивостью обстановки: архитектура Востока и полная чудес и поразительных очарований природы Средняя Азия, Индия, Болгария. Все это заключалось у него севером России и старой Москвой...»

Благодаря стараниям друзей художника, в особенности В. В. Стасова, в ноябре — декабре в Петербурге, в помещении Общества поощрения художников, состоялась посмертная выставка произведений В. В. Верещагина. На ней было представлено четыреста семьдесят шесть работ. С теми из них, которые находились в частных коллекциях в России и в зарубежных странах, публика могла знакомиться по фотографиям. Особенное внимание посетителей вызвали картины и этюды, написанные под впечатлением поездки художника в Японию и еще ни разу не выставлявшиеся.



Горный пейзаж

После закрытия выставки предполагалось устроить аукционную распродажу картин. Такая распродажа предусматривалась завещанием художника, заботившегося о том, чтобы обеспечить семье средства существования. Семья Верещагиных после гибели Василия Васильевича оказалась в тяжелой нужде. Слухи о предстоящей распродаже вызвали шумный ажиотаж. В Петербург съехалось немало коллекционеров, русских и иностранных. Один из них, богатый американский предприниматель Крейн, бахвалился, что обставит всех конкурентов и один купит всю выставку, чего бы это ему ни стоило. Но планы Крейна и других частных коллекционеров оказались несостоятельными. Геройская гибель Верещагина окружила его имя таким ореолом славы, что царскому правительству пришлось посчитаться с этим. Правительство согласилось

купить всю верещагинскую выставку за сто тысяч рублей. Цена была весьма скромной. Говорили, что Крейн был готов заплатить за все картины и этюды, представленные на выставке, миллион рублей — в десять раз больше.



Всадники, переплывающие реку

Лидия Васильевна согласилась с предложением правительства, предпочтя оставить верещагинские произведения в России и сделать их достоянием народа, ведь к этому всегда стремился и Василий Васильевич. Однако закупленные правительством картины и этюды, поступив в Русский музей, надолго были спрятаны в запасники. Царское правительство продолжало относиться к творчеству Верещагина неприязненно и после гибели художника.

Дом за Серпуховской заставой Л. В. Верещагина предлагала в дар московским городским властям в надежде на то, что он сохранится в качестве верещагинского мемориала. Власти ответили отказом. Попытки продать дом с прекрасной мастерской кому-либо из художников также оказались неудачными: всех пугало дальнейшее расстояние от центра города. Поэтому пришлось продать дом фабриканту К. К. Веберу, затеявшему расширение своей фабрики. Он разобрал все усадебные постройки на

строительный материал. Продав дом, Лидия Васильевна переехала с детьми в город, в небольшую квартиру, которую удалось снять.



Снежная равнина

Опять деньги, вырученные от продажи картин, разошлись на уплату долгов. Вдова была вынуждена хлопотать о пенсии на малолетних детей. Сначала царь согласился было назначить ежегодную пенсию в размере двух тысяч четырехсот рублей. Потом передумал, решив, что хватит и одной тысячи в год. Этой грошовой пенсией и ограничилась помощь семье всемирно известного художника, героически погибшего на боевой вахте.



Ночь. Буря

Лидия Васильевна ненадолго пережила своего мужа. В 1911 году, оказавшись в больнице с неизлечимым недугом и желая избежать нестерпимых предсмертных страданий, она окончила жизнь самоубийством. Такова была официальная версия ее гибели. Действительная же причина гибели была далеко не однозначной. Все усилия Л. В. Верещагиной по поддержанию памяти художника наталкивались на враждебное недоброжелательство или холодное равнодушие со стороны правящих кругов. Его картины пылились в запасниках Русского музея, недоступные для публики. Намерение Лидии Васильевны принести личные вещи Верещагина и обстановку его

мастерской в дар тому же музею встретило категоричный отказ дирекции. Все это привело вдову художника в состояние глубокой душевной депрессии. Тяжелая болезнь лишь ускорила трагический исход.



Облака

Сын художника Василий (родился в 1892 году), юрист по образованию, во время первой мировой войны добровольцем пошел на фронт, имел боевое отличие. Человек сложной судьбы, он в начале двадцатых годов оказался в Чехословакии, где получил второе образование путейского инженера и занимался строительством дорог и мостов. В последние годы жизни он жил в Карловых Варах, написал интересную книгу воспоминаний об отце, неоднократно приезжал в нашу страну, поддерживал контакты с советскими исследователями жизни и творчества В. В. Верещагина. Знавшие В. В. Верещагина-сына подмечали его большое внешнее сходство с отцом, его неукротимый верещагинский темперамент.



Береза под снегом

Из дочерей художника Анна (родилась в 1895 году) умерла в годы гражданской войны на юге России от тифа. Лидия (родилась в 1898 году), по мужу Филиппова, погибла в 1930 году от неудачных родов. Ее новорожденного сына Александра усыновили друзья семьи, супруги Плевако, дав ему свою фамилию. Приемный отец Александра Сергей Федорович Плевако — сын известного русского адвоката Федора Никифоровича Плевако. Александр Сергеевич Плевако, внук художника, единственный его потомок во втором поколении, — журналист, занимающий ответственный пост на Центральном радио и телевидении.

В Советском Союзе крупнейшими верещагинскими коллекциями

обладают Государственная Третьяковская галерея в Москве, Государственный Русский музей в Ленинграде и Киевский государственный музей русского искусства. Основная часть серии картин об Отечественной войне 1812 года принадлежит Историческому музею в Москве. Немало картин и этюдов Верещагина находится в коллекциях других картинных галерей и краеведческих музеев. Среди них следует выделить Художественный музей города Николаева на Украине, носящий имя В. В. Верещагина. Он был открыт по инициативе русской художественной общественности в 1912 году в родном городе С. О. Макарова — боевого соратника художника. Кроме собрания верещагинских картин, этюдов и рисунков в этом музее представлена и обстановка верещагинской мастерской. В 1984 году был открыт Мемориальный музей В. В. Верещагина в Череповце, в доме, в котором он родился. В этом же городе имя художника носит одна из улиц. В Череповце же установлен памятник Василию Васильевичу.

Еще при жизни художника появилась обширная литература, посвященная его жизни и творчеству. Художественное наследие Верещагина интенсивно изучается и в советское время. Редкий год пройдет без выпуска новых книг или красочных альбомов, посвященных великому художнику. Среди авторов наиболее значительных работ дореволюционного и советского периодов о жизни и творчестве В. В. Верещагина назовем В. В. Стасова, Ф. И. Булгакова, Н. Н. Брешко-Брешковского, А. Н. Тихомирова, В. В. Садовеня, В. П. Суетенко, А. К. Лебедева. К сожалению, менее исследовано литературное творчество Василия Васильевича, которое помогает нам представить во всей полноте и фигуру Верещагина-путешественника. Этому предмету не посвящено ни одной крупной исследовательской работы. В советский период до недавнего времени издавались лишь избранные письма художника, тогда как его повести, рассказы, очерки, путевые заметки, статьи были библиографической редкостью. Теперь этот пробел постепенно восполняется. Издательство «Советская Россия» порадовало читателей увесистым томом его беллетристических произведений, а Северо-Западное книжное издательство выпустит в свет книгу его очерков «По Северной Двине». Эти два издания посвящены знаменательному юбилею — столетию со дня рождения В. В. Верещагина.

Яркая фигура художника привлекала внимание и прозаиков, пытавшихся создать литературный образ Василия Васильевича, а на основе эпизодов его биографии построить беллетристический сюжет. Нам известны три такие интересные попытки, предпринятые писателями

В. Тоболяковым, К. Коничевым и Д. Жуковым. В. Тоболяков, автор повести «Прапорщик Верещагин», напечатанной в журнале «Знамя» в 1936 году, сюжетным стержнем своего повествования сделал пребывание художника в Туркестане. Д. Жуков в своей повести «На Шипке все спокойно» обращается к событиям на Балканах в русско-турецкую войну 1877–1878 годов. Впервые эта повесть была опубликована в журнале «Молодая гвардия» к столетнему юбилею этой войны. Наиболее крупный литературный труд, посвященный жизни художника, принадлежит перу К. Коничева. Это большая «Повесть о Верещагине», выпущенная издательством «Советский писатель» в 1964 году.

Содержание

От автора ...	5
Глава I. Выбор сделан ...	7
Глава II. В стенах академии ...	22
Глава III. На Кавказе ...	32
Глава IV. В Туркестане ...	50
Глава V. Путешествие в Индию ...	109
Глава VI. Балканы ...	152
Глава VII. Снова Индия ...	194
Глава VIII. В Палестине и Сирии ...	208
Глава IX. По верхней Волге ...	223
Глава X. За океан ...	240
Глава XI. Возвращение на родину ...	253
Глава XII. Эпопея 1812 года ...	274
Глава XIII. Путешествие на Филиппины ...	305
Глава XIV. Вновь в Америку ...	323
Глава XV. В Японии ...	336
Глава XVI. Конец пути ...	353

notes

Примечания

1

Все даты приведены по старому стилю.

Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 8.

Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 9. С. 32; Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 26. С. 144.

4

Иверская икона Божией Матери считалась чудотворной.