

ВЕРЕЩАГИН



Аркадий
Кудря



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Annotation

Выставки Василия Васильевича Верещагина в России, Европе, Америке вызывали столпотворение. Ценителями его творчества были Тургенев, Мусоргский, Стасов, Третьяков; Лист называл его гением живописи. Он показывал свои картины русским императорам и германскому кайзеру, называл другом президента США Т. Рузвельта, находился на войне рядом с генералом Скобелевым и адмиралом Макаровым. Художник побывал во многих тогдашних «горячих точках»: в Туркестане, на Балканах, на Филиппинах. Маршруты его путешествий пролегли по Европе, Азии, Северной Америке и Кубе. Он писал снежные вершины Гималаев, сельские церкви на Русском Севере, пустыни Центральной Азии. Верещагин повлиял на развитие движения пацифизма и был выдвинут кандидатом на присуждение первой Нобелевской премии мира.

Книга Аркадия Кудри рассказывает о живописце, привыкшем жить опасно, подчас смертельно рискованно, посвятившем большинство своих произведений жестокой правде войны и погибшем как воин на корабле, потопленном вражеской миной.

-
- [Кудря А. И. Верещагин](#)
 - [Часть первая](#)
 - [Глава первая](#)
 - [Глава вторая](#)
 - [Глава третья](#)
 - [Глава четвертая](#)
 - [Глава пятая](#)
 - [Глава шестая](#)
 - [Глава седьмая](#)
 - [Глава восьмая](#)

- [Глава девятая](#)
- [Глава десятая](#)
- [Глава одиннадцатая](#)
- [Глава двенадцатая](#)
- [Глава тринадцатая](#)
- [Глава четырнадцатая](#)
- [Часть вторая](#)
 - [Глава пятнадцатая УВАЖЕНИЕ, НО НЕ ЛЮБОВЬ](#)
 - [Глава шестнадцатая](#)
 - [Глава семнадцатая](#)
 - [Глава восемнадцатая](#)
 - [Глава девятнадцатая](#)
 - [Глава двадцатая](#)
 - [Глава двадцать первая](#)
 - [Глава двадцать вторая](#)
 - [Глава двадцать третья](#)
 - [Глава двадцать четвертая](#)
 - [Глава двадцать пятая](#)
 - [Глава двадцать шестая](#)
- [Часть третья](#)
 - [Глава двадцать седьмая](#)
 - [Глава двадцать восьмая](#)
 - [Глава двадцать девятая](#)
 - [Глава тридцатая](#)
 - [Глава тридцать первая](#)
 - [Глава тридцать вторая](#)
 - [Глава тридцать третья](#)
 - [Глава тридцать четвертая](#)
 - [Глава тридцать пятая](#)
 - [Глава тридцать шестая](#)
 - [Глава тридцать седьмая МЕЧ И ХРИЗАНТЕМА](#)
 - [Глава тридцать восьмая](#)
- [ИЛЛЮСТРАЦИИ](#)
- [ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА В. В. ВЕРЕЩАГИНА](#)

- КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- notes

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- 7
- 8
- 9
- 10
- 11
- 12
- 13
- 14
- 15
- 16
- 17
- 18
- 19
- 20
- 21
- 22
- 23
- 24
- 25
- 26
- 27
- 28
- 29
- 30
- 31
- 32
- 33
- 34

- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)
- [58](#)
- [59](#)
- [60](#)
- [61](#)
- [62](#)
- [63](#)
- [64](#)
- [65](#)
- [66](#)
- [67](#)
- [68](#)
- [69](#)
- [70](#)

- [71](#)
- [72](#)
- [73](#)
- [74](#)
- [75](#)
- [76](#)
- [77](#)
- [78](#)
- [79](#)
- [80](#)
- [81](#)
- [82](#)
- [83](#)
- [84](#)
- [85](#)
- [86](#)
- [87](#)
- [88](#)
- [89](#)
- [90](#)
- [91](#)
- [92](#)
- [93](#)
- [94](#)
- [95](#)
- [96](#)
- [97](#)
- [98](#)
- [99](#)
- [100](#)
- [101](#)
- [102](#)
- [103](#)
- [104](#)
- [105](#)
- [106](#)

- [107](#)
- [108](#)
- [109](#)
- [110](#)
- [111](#)
- [112](#)
- [113](#)
- [114](#)
- [115](#)
- [116](#)
- [117](#)
- [118](#)
- [119](#)
- [120](#)
- [121](#)
- [122](#)
- [123](#)
- [124](#)
- [125](#)
- [126](#)
- [127](#)
- [128](#)
- [129](#)
- [130](#)
- [131](#)
- [132](#)
- [133](#)
- [134](#)
- [135](#)
- [136](#)
- [137](#)
- [138](#)
- [139](#)
- [140](#)
- [141](#)
- [142](#)

- [143](#)
- [144](#)
- [145](#)
- [146](#)
- [147](#)
- [148](#)
- [149](#)
- [150](#)
- [151](#)
- [152](#)
- [153](#)
- [154](#)
- [155](#)
- [156](#)
- [157](#)
- [158](#)
- [159](#)
- [160](#)
- [161](#)
- [162](#)
- [163](#)
- [164](#)
- [165](#)
- [166](#)
- [167](#)
- [168](#)
- [169](#)
- [170](#)
- [171](#)
- [172](#)
- [173](#)
- [174](#)
- [175](#)
- [176](#)
- [177](#)
- [178](#)

- [179](#)
- [180](#)
- [181](#)
- [182](#)
- [183](#)
- [184](#)
- [185](#)
- [186](#)
- [187](#)
- [188](#)
- [189](#)
- [190](#)
- [191](#)
- [192](#)
- [193](#)
- [194](#)
- [195](#)
- [196](#)
- [197](#)
- [198](#)
- [199](#)
- [200](#)
- [201](#)
- [202](#)
- [203](#)
- [204](#)
- [205](#)
- [206](#)
- [207](#)
- [208](#)
- [209](#)
- [210](#)
- [211](#)
- [212](#)
- [213](#)
- [214](#)

- [215](#)
- [216](#)
- [217](#)
- [218](#)
- [219](#)
- [220](#)
- [221](#)
- [222](#)
- [223](#)
- [224](#)
- [225](#)
- [226](#)
- [227](#)
- [228](#)
- [229](#)
- [230](#)
- [231](#)
- [232](#)
- [233](#)
- [234](#)
- [235](#)
- [236](#)
- [237](#)
- [238](#)
- [239](#)
- [240](#)
- [241](#)
- [242](#)
- [243](#)
- [244](#)
- [245](#)
- [246](#)
- [247](#)
- [248](#)
- [249](#)
- [250](#)

- [251](#)
- [252](#)
- [253](#)
- [254](#)
- [255](#)
- [256](#)
- [257](#)
- [258](#)
- [259](#)
- [260](#)
- [261](#)
- [262](#)
- [263](#)
- [264](#)
- [265](#)
- [266](#)
- [267](#)
- [268](#)
- [269](#)
- [270](#)
- [271](#)
- [272](#)
- [273](#)
- [274](#)
- [275](#)
- [276](#)
- [277](#)
- [278](#)
- [279](#)
- [280](#)
- [281](#)
- [282](#)
- [283](#)
- [284](#)
- [285](#)
- [286](#)

- [287](#)
- [288](#)
- [289](#)
- [290](#)
- [291](#)
- [292](#)
- [293](#)
- [294](#)
- [295](#)
- [296](#)
- [297](#)
- [298](#)
- [299](#)
- [300](#)
- [301](#)
- [302](#)
- [303](#)
- [304](#)
- [305](#)
- [306](#)
- [307](#)
- [308](#)
- [309](#)
- [310](#)
- [311](#)
- [312](#)
- [313](#)
- [314](#)
- [315](#)
- [316](#)
- [317](#)
- [318](#)
- [319](#)
- [320](#)
- [321](#)
- [322](#)

- [323](#)
- [324](#)
- [325](#)
- [326](#)
- [327](#)
- [328](#)
- [329](#)
- [330](#)
- [331](#)
- [332](#)
- [333](#)
- [334](#)
- [335](#)
- [336](#)
- [337](#)
- [338](#)
- [339](#)
- [340](#)
- [341](#)
- [342](#)
- [343](#)
- [344](#)
- [345](#)
- [346](#)
- [347](#)
- [348](#)
- [349](#)
- [350](#)
- [351](#)
- [352](#)
- [353](#)
- [354](#)
- [355](#)
- [356](#)
- [357](#)
- [358](#)

- [359](#)
- [360](#)
- [361](#)
- [362](#)
- [363](#)
- [364](#)
- [365](#)
- [366](#)
- [367](#)
- [368](#)
- [369](#)
- [370](#)
- [371](#)
- [372](#)
- [373](#)
- [374](#)
- [375](#)
- [376](#)
- [377](#)
- [378](#)
- [379](#)
- [380](#)
- [381](#)
- [382](#)
- [383](#)
- [384](#)
- [385](#)
- [386](#)
- [387](#)
- [388](#)
- [389](#)
- [390](#)
- [391](#)
- [392](#)
- [393](#)
- [394](#)

- [395](#)
- [396](#)
- [397](#)
- [398](#)
- [399](#)
- [400](#)
- [401](#)
- [402](#)
- [403](#)
- [404](#)
- [405](#)
- [406](#)
- [407](#)
- [408](#)
- [409](#)
- [410](#)
- [411](#)
- [412](#)
- [413](#)
- [414](#)
- [415](#)
- [416](#)
- [417](#)
- [418](#)
- [419](#)
- [420](#)
- [421](#)
- [422](#)
- [423](#)
- [424](#)
- [425](#)
- [426](#)
- [427](#)
- [428](#)
- [429](#)
- [430](#)

- [431](#)
- [432](#)
- [433](#)
- [434](#)
- [435](#)
- [436](#)
- [437](#)
- [438](#)
- [439](#)
- [440](#)
- [441](#)
- [442](#)
- [443](#)
- [444](#)
- [445](#)
- [446](#)
- [447](#)
- [448](#)
- [449](#)
- [450](#)
- [451](#)
- [452](#)
- [453](#)
- [454](#)
- [455](#)
- [456](#)
- [457](#)
- [458](#)
- [459](#)
- [460](#)
- [461](#)
- [462](#)
- [463](#)
- [464](#)
- [465](#)
- [466](#)

- [467](#)
- [468](#)
- [469](#)
- [470](#)
- [471](#)
- [472](#)
- [473](#)
- [474](#)
- [475](#)
- [476](#)
- [477](#)
- [478](#)
- [479](#)
- [480](#)
- [481](#)
- [482](#)
- [483](#)
- [484](#)
- [485](#)
- [486](#)
- [487](#)
- [488](#)
- [489](#)
- [490](#)
- [491](#)
- [492](#)
- [493](#)
- [494](#)
- [495](#)
- [496](#)
- [497](#)
- [498](#)
- [499](#)
- [500](#)
- [501](#)
- [502](#)

- [503](#)
- [504](#)
- [505](#)
- [506](#)
- [507](#)
- [508](#)
- [509](#)
- [510](#)
- [511](#)
- [512](#)
- [513](#)
- [514](#)
- [515](#)
- [516](#)
- [517](#)
- [518](#)
- [519](#)
- [520](#)
- [521](#)
- [522](#)
- [523](#)
- [524](#)
- [525](#)
- [526](#)
- [527](#)
- [528](#)
- [529](#)
- [530](#)
- [531](#)
- [532](#)
- [533](#)
- [534](#)
- [535](#)
- [536](#)
- [537](#)
- [538](#)

- [539](#)
- [540](#)
- [541](#)
- [542](#)
- [543](#)
- [544](#)
- [545](#)
- [546](#)
- [547](#)
- [548](#)
- [549](#)
- [550](#)
- [551](#)
- [552](#)
- [553](#)
- [554](#)
- [555](#)
- [556](#)
- [557](#)
- [558](#)
- [559](#)
- [560](#)
- [561](#)
- [562](#)
- [563](#)
- [564](#)
- [565](#)
- [566](#)
- [567](#)
- [568](#)
- [569](#)
- [570](#)
- [571](#)
- [572](#)
- [573](#)
- [574](#)

- [575](#)
 - [576](#)
 - [577](#)
 - [578](#)
 - [579](#)
 - [580](#)
 - [581](#)
 - [582](#)
 - [583](#)
 - [584](#)
 - [585](#)
 - [586](#)
 - [587](#)
 - [588](#)
 - [589](#)
 - [590](#)
 - [591](#)
 - [592](#)
 - [593](#)
-

Кудря А. И. Верещагин

Часть первая ТРЕВОГА СРАЖЕНИЙ

Глава первая ВПЕЧАТЛЕНИЯ ДЕТСТВА



Биография Василия Васильевича Верещагина —
история человека, привыкшего жить опасно, подчас —

смертельно рискованно. Одновременно это история необыкновенного успеха яркого художника, добившегося широкой известности в России, Европе, Америке. Его выставки вызвали столпотворения. Среди поклонников его творчества были Иван Тургенев, Ференц Лист, Модест Мусоргский... Писавший сцены войны во всей ее жестокой правде, он повлиял на развитие движения пацифизма и был выдвинут кандидатом на присуждение первой Нобелевской премии мира. Он более всего любил писать солнце, озарявшее на его картинах и вершины Гималаев, и блистательные индийские мавзолеи, и деревянные стены небольших православных церквей. Но солнце на его полотнах освещало и гору человеческих черепов в туркестанской степи, и русских солдат, зажатых меж гор и отбивавших бешеные атаки противника.

Его творчество задевало сердца, вызывало всплеск полярно противоположных мнений. Поклонники объявляли его истинным русским патриотом. Противники полагали, что своими полотнами он порочит славную российскую армию.

Непрост был его характер, вся его натура казалась сотканной из страстей. Он был резок в суждениях и мог сильно обидеть равнодушных к нему людей. Один из современников, кого Верещагин в последние годы жизни относил к своим друзьям, военный юрист и писатель А. В. Жиркевич, вспоминая знаменитого соотечественника, писал: «...Чувствовал я, что ни одно лишь простое любопытство влечет меня к этому человеку, заставляя жаждать встречи с ним, близкого знакомства... Всё в этой сложной русской душе, совместившей в себе столь счастливо художника, писателя, археолога, воина и мирного гражданина, казалось издали чудной загадкой, которую хотелось бы разгадать личными силами»^[1].

Знавший войну не понаслышке, он и погиб как воин, уйдя в морскую пучину вместе со взорванным вражеской миной флагманом российского флота броненосцем «Петропавловск». И даже в Стране восходящего солнца, военного противника России, на эту смерть горестно откликнулись неравнодушные к его проповеди губительности войн поклонники его идей — японские писатели и поэты.

Начиналась же эта беспокойная жизнь в российской северной глубинке — в Череповецком уезде Новгородской губернии. О своих детских и отроческих годах Верещагин рассказал в автобиографической книге, изданной в 1895 году, когда и жизненные силы его достигли самого пика, и слава живописца гремела по всему миру.

Отец будущего художника, тоже Василий Васильевич, три срока подряд был выборным уездным предводителем дворянства, и потому на семейные праздники съезжался в их дом «весь уезд» — именитые местные помещики. Так случилось, что второй по счету сын в этой семье появился на свет в день отцовского рождения, 14 октября 1842 года, когда дом в Череповце был полон гостей. Фиксируя это событие в своей книге, Верещагин писал: «Подали шипучки и поздравили предводителя и предводительшу с Василием Васильевичем № 2»^[2].

По отцовской линии, отмечал художник, их дворянский род, представители которого проживали в Вологодской и Новгородской губерниях, был известен примерно с середины XVII века. На основании постановлений дворянских депутатских собраний в шестую часть родословной дворянской книги^[3] был внесен премьер-майор Василий Матвеевич Верещагин с сыновьями Алексеем и Василием. Он приходился

художнику дедом, служил соляным приставом^[4] и был человеком в своей среде уважаемым, нрава доброго. На хранившемся в их фамильном доме портрете Василий Матвеевич был написан, по воспоминаниям внука, «с длинными, напудренными волосами, в зеленом мундире с красными отворотами и золотым эполетом на левом плече». Вероятно, именно этот мундир носил премьер-майор Верещагин, когда в феврале 1790 года в числе трех видных «вологодского наместничества господ депутатов» был представлен императрице Екатерине II. Внукам не довелось сохранить о Василии Матвеевиче личные воспоминания: он скончался в 1806 году, задолго до их появления на свет.

О родословной их семьи написал и младший брат художника, Александр Васильевич Верещагин, ставший военным и дослужившийся до генерал-майора, в книге «Дома и на войне»: «Бабушка Наталья Алексеевна имела большое состояние и происходила из старинного боярского рода Башмаковых. В жалованных грамотах... сказано, что предки ее „крепко и мужественно стояли за веру Христову и церковь православную и служили еще царям Алексею Михайловичу и Федору Алексеевичу“»^[5]. Из семейной хроники известно, что после женитьбы на девице Башмаковой Василий Матвеевич перебрался на жительство в ее родовое село Любец на берегу Шексны в Череповецком уезде.

Деревня, куда из Череповца переехали родители будущего художника, когда ему было около трех лет, называлась Пертовка. Стояла она на той же реке Шексне, славной водившейся в ней стерлядь. Среди самых ранних впечатлений детства, о которых Василий Верещагин счел нужным вспомнить в автобиографической книге, были волки, встретившиеся по пути, когда его возили из Пертовки в усадьбу тетки Любец, и «стук молота о наковальни в длинном ряду

кузниц по обрыву горы, на котором стоит наша усадьба». «То наши крестьяне, — пояснял автор, — ковали гвозди для скупщика Головинского, поставлявшего им железо и отправлявшего потом выработанные гвозди далее в Англию, так как дешевизна рабочих рук зимою была тогда баснословною в России».

Изготовление гвоздей, как свидетельствовало популярное издание «Живописная Россия», было самым распространенным занятием жителей в Череповецком уезде, богатом залежами железной руды; из одной Уломской волости вывозилось в зимние месяцы до двадцати пяти тысяч пудов гвоздей — они поставлялись во многие губернии России.

Помимо Пертовки, родители будущего художника, Василий Васильевич и Анна Николаевна, владели еще несколькими деревнями в Новгородской и Вологодской губерниях с общим числом крепостных около пятисот «душ». Но именно Пертовке суждено было стать их родовым гнездом. Помещики средней руки, они вели жизнь размеренную, ничем особо не примечательную, имели постоянный доход от «железного промысла» своих крестьян, а временами — от продажи леса, который в их владениях имелся в изобилии.

Вспоминая мать, Верещагин писал о ней, что она была «татаркой», родом с Кавказа, и отличалась в юности, как и ее бабка, необыкновенной красотой. Прадед художника с материнской стороны, богатый помещик Жеребцов, влюбившись в красавицу, отдал за нее богатый выкуп и после женитьбы держал в своем деревенском доме взаперти — должно быть, опасался чересчур пристального внимания к ней соседей. О своей матери Василий Васильевич писал, что она была «всегда очень неглупа, нервна и в последние годы страшно болезненна» и что Анна Николаевна многое

передала ему «из своей нервной впечатлительной натуры».

Рассказал о семье и родителях и младший брат художника, Александр Васильевич. Отец, по его словам, воспитывался в лицее, но учился плохо и, не окончив курса, определился в один из петербургских департаментов Сената. «Служил он, как и все дворянские сынки старого времени, больше для чина». После смерти своей матери, Натальи Алексеевны, имевшей большое состояние, Василий Васильевич-старший, получив в наследство Пертовку и еще несколько деревень, вышел в отставку в чине коллежского асессора^[6]. «Отца, — писал Александр Васильевич, — помнить я начал, когда ему было уже под пятьдесят лет. Тогда он имел еще черные вьющиеся волосы, бороду и усы брил, среднего роста, с брюшком... он был красивой, симпатичной наружности. Голос имел мягкий и пел довольно приятно. Характера молчаливого, флегматичного... Был он большой домосед, и любимое занятие его составляло — читать, лежа на диване в халате, и время от времени дремать. Хозяйство отец вел на старинный лад, т. е. коров держал более для удобрения, нежели для молока; лес очень берег, хотя случалось, за неимением дров, рубил строевые деревья на дрова»^[7].

Вспоминая красавицу-мать, Александр Васильевич отмечал: «Характера она была открытого: горе ли, радость, все равно не могла скрыть, должна была непременно с кем-то поделиться. Хозяйством она стала заниматься под старость, в молодости же ограничивалась тем, что заказывала повару кушанье. Зная отлично французский язык, почитывала иногда повести и романы; была хорошая рукодельница и часто вышивала шерстью по канве, но больше всего она любила принимать гостей и угощать их».

По обычаям того времени, детей у Василия Васильевича и Анны Николаевны было много, но из родившихся двенадцати пятеро умерли. Старший, Николай, родился в 1839 году. Василий, будущий художник, был на три года младше (1842). За ним следовали Сергей (1845), Михаил (1846), Алексей (1849), Александр (1850) и их сестра Мария (1851).

Одно из ярких впечатлений детских лет Василия Верещагина — постройка барок для сплава леса. Но однажды большой груз леса, отправленный в Рыбинск, был потерян по пути, после чего сплав леса прекратили и стали продавать его на корню. Запомнились мальчику и изредка проходившие берегом Шексны бурлаки, тянувшие суда по воде; но они пугали его, как и других детей, «своим разношерстным видом». Внимательнее присматриваться к ним он стал много позже, в юношеские годы.

Из родни, которую вспоминали в своих книгах братья Василий и Александр Верещагины, самым, пожалуй, колоритным был дядя, старший брат отца Алексей Васильевич, отставной лейб-гусарский полковник. Он жил в богатом селе Любец, доставшемся ему после смерти матери. От Пертовки до Любца было около пяти верст. Дорога — хорошая, песчаная — шла сосновым бором; первое, что видели путники, когда лес редел, — крест на колокольне и белую церковь за ней. Рядом с церковью — зеленый барский дом с мезонином, белыми колоннами и такими же ставнями. Из семейной хроники известно, что, когда в доме проживала еще прежняя его хозяйка, бабушка Наталья Алексеевна, поселившаяся в Любце после смерти брата-холостяка, ее нередко навещал там всесильный граф Аракчеев, проезжавший через Любец в свое новгородское поместье. Впрочем, в этом доме бывали проездом и еще более значительные гости.

«Дом деревянный, — описывал его Александр Васильевич, — очень старинный, построенный еще моим прадедом в начале семидесятых годов прошлого (XVIII. — А. К.) века. Помню, мне как-то раз случилось попасть в подвал, так я удивился толщине бревен. Они были более аршина^[8] в диаметре. Широкая светлая лестница ведет в просторную светлую прихожую... Пройдя из прихожей <через> маленькую буфетную, входим в залу. Первое, что бросается в глаза, — огромные изразцовые печи по углам, очень старинные, украшенные различными башенками, колоннами, разрисованные синей глазурью. Стены оклеены французскими обоями желтого цвета, с темными фигурками. На самом видном месте прибита мраморная доска с золотой надписью: „В сем зале изволил кушать Государь Император Александр 1-й, 14 октября 1824“»^[9].

Старшему же брату, Василию Васильевичу, с детства неравнодушному к художеству, более запомнилось в этом доме иное: «В задних комнатах, в которых властвовали дядины хозяйки, — они иногда менялись, — мне всего милее была желтенькая гостиная, увешанная нашими фамильными портретами, на которые я засматривался без устали целыми часами. Почти все лица портретов — и это казалось мне чем-то особенным — следили за моими движениями: бабушка, с красной книжкой в руках — строго и внушительно; тетушка, красавица Настасья Васильевна — весело, София Васильевна — скромно, меланхолично. Дядя, должно быть писанный красавец в молодости, в полной лейб-гусарской форме, чуть ли не один смотрел в сторону...»

По описаниям племянников, Алексей Васильевич носил по военной привычке длинные, уже седые усы и всегда ходил в форменной фуражке с красным

околышем. В молодости, когда он служил гусаром, был таким кутилой, что души не чаявшая в нем бабушка не успевала платить его долги, случалось, весьма значительные, до десяти тысяч рублей. Из-за склонности к разгульному образу жизни Алексей Васильевич так и остался холостяком. Выйдя в отставку, он сохранил свои привычки к удалому застолию и был известен в округе как великий хлебосол. Обычно он щедро потчевал гостей исключительно по широте души, но иной раз случалось и с особой мыслью, с дальним прицелом. Об одном из таких случаев В. В. Верещагин писал: «Как велико могло быть в то время влияние богатого помещика на общественные порядки, видно из следующего. Через Любец проходила большая почтовая дорога из Петербурга через Боровичи, Устюжну на Череповец, Вологду, и хотя неоднократно решали сократить эту дорогу, оставивши Любец в стороне, но никак не удавалось приступить к делу — дядя мешал. Явившийся, после многих своих чиновников, губернатор с чем приехал, с тем и уехал: дядя свез его на спорное место, запустил огромный кол в топкое болото, по которому намеревались провести новую дорогу, и его превосходительство, более или менее убежденный, а главное опоенный и окормленный, уехал назад в Новгород»^[10]. А уж что касалось его угощений, вспоминал Верещагин, то «стерляжья уха на дядиных обедах была так хороша, что лучшей я, кажется, никогда не едал».

Несколько строк посвятил племянник размаху хлебосольства Алексея Васильевича: «...Опаивание и окормливание практиковалось дядею в широких размерах: над министрами, губернаторами и их чиновниками, так же как и над служащими всех чинов, положений и возрастов, над священниками, приходившими поздравлять, славить или выпрашивать

подарки, над монахами монастыря, в который дядя ходил на богомолье иногда пешком, или даже просто над приезжающими, приглашенными к помещику „выпить и закусить“».

Другой же племянник, А. В. Верещагин, подробно рассказал о том, как дядюшка зазывал к себе совсем незнакомых людей и что приключалось, если на его приглашение вдруг следовал отказ: «Когда гостей не было и дяде становилось скучно, посылал он своего слугу, Изотова, рядом на почтовую станцию узнать: нет ли кого приезжающих. Если таковые оказывались, то посланный являлся вновь и передавал, что, дескать, здешний помещик, полковник Алексей Васильевич Верещагин, просит пожаловать к ним и откушать тарелку ухи. Приглашение обыкновенно принималось весьма охотно. Иногда же, по какому-либо случаю, проезжающие отказывались. Тогда выходила целая история: помещик сердился и не приказывал давать лошадей (он сам содержал станцию). Те требовали жалобную книгу, но в конце концов дело все-таки улаживалось и кончалось тем, что шли в дом, обедали и оставались очень довольны чересчур хлебосольным хозяином. Случалось, некоторые, познакомившись с дядей короче, гостили у него по несколько дней, забыв и курьерскую подорожную, и жалобную книгу»^[11].

Когда же дядюшка отдыхал от своих обильных застолий, вспоминал его старший племянник, то любил поговорить о делах насущных в мире и в стране, судил обо всем здраво и дальновидно. Интересуясь событиями, происходившими в России и Европе, он выписывал и регулярно читал всякие газеты и журналы — и «Московские ведомости», и «Русский вестник», и даже «Колокол», «Полярную звезду» и другие запрещенные издания, за что, упоминал Василий Васильевич, был на замечании у Третьего отделения

собственной Его Императорского Величества канцелярии.

В книге о своем детстве Василий Васильевич поведал немало драматических историй, связанных с нравами крепостных времен. Общее же отношение господ к находившимся в их собственности крестьянам характеризовал он следующим образом: «С крестьянами, как и отец мой, дядя не был жесток, но как тот, так и другой иногда отечески наказывали их „на конюшне“; парней, случалось, отдавали не в очередь в солдаты, а девок выдавали замуж за немилых, придерживаясь пословицы „стерпится — слюбится“. Эти последние случаи, впрочем, бывали чаще у нас, где мамаша брала всецело на себя заботу о согласии и счастии молодых людей, а папаша ей не перечил»^[12].

О своих детских годах В. В. Верещагин вспоминал, что он был ребенком болезненным, нервным и няня всегда вступалась за него, когда гувернер или сама мамаша хотели его наказать. Рассказывая о няне, Анне Ларионовне Потайкиной, он находит в своей книге самые теплые, проникновенные слова:

«В памяти моей об этом времени самую выдающуюся, самую близкую и дорогою личностью осталась няня Анна, уже и тогда старенькая, которую я любил больше всего на свете, больше отца, матери и братьев... Не то чтобы она не сердилась и не бранилась, напротив, и ворчала и бранила нас частенько, но ее неудовольствие всегда скоро проходило и никаких следов не оставляло. В самых крайних случаях, например, непослушания, она грозила оставить нас и уйти навсегда в деревню и действительно иногда уходила, только не навсегда, а на час времени к брату своему... Но уж моему горю в этих случаях не было пределов: я бегал за нею, держась за ее платье, до

самой деревни, считал себя погибшим, плакал до боли, умолял воротиться и успокаивался не раньше, как услышавши ее слова: „Ну, ступай, батюшка, уж приду, да смотри, в другой раз не ворочусь!“ И всегда, бывало, принесет, возвратясь от своих, топленого молока или чего-нибудь подобного на заешку слёз.

Няня всех любила, и все мы любили ее, но я, кажется, был ее любимцем, может быть, потому, что маленький был очень слаб здоровьем. С своей стороны, я любил ее так, что уж, кажется, привязанность не может идти далее»^[13].

С няней, вспоминал Верещагин, дети проводили все свободное время. Особенно полюбил он совместные с ней прогулки в лес, по ягоды и грибы.

Рано овдовев, писал Василий Васильевич, Анна Потайкина была взята в услужение его бабушкой Натальей Алексеевной и жила с ней в Петербурге, а потом «досталась» семье отца.

В жизни няни случалось всякое; однажды, еще до замужества, совсем молодой, она едва избежала домогательств тогдашнего хозяина имения Любец Петра Алексеевича Башмакова, брата Натальи Алексеевны. Помещик, передает Верещагин слышанный им рассказ, приглядев на работах пригожую девицу, приказывал обыкновенно старосте прислать ее в определенное место, где уже сам ее поджидал. Однако с Анюткою, как звали ее тогда, этот план не прошел. Староста, передав ей приказ «хозяина», шепнул, чтобы она шла другой дорогой, и потому любвеобильный Башмаков прождал ее тщетно. За подобные развлечения, которые для местных девушек редко заканчивались столь благополучно, Петр Алексеевич впоследствии был убит крестьянами.

Итак, самое лучшее, что вспоминал из своей детской жизни художник, — это походы с няней Анной в лес,

иногда рыбалка на Шексне да ловля птиц с дружкой, сыном садовника, тоже Васей. Однако в те же деревенские годы в сознание мальчика постепенно начинали входить иные, художественные впечатления, и первым из них было изображение тройки лошадей, запряженной в сани и спасающейся от волков бешеной скачкой. Эту драматическую картинку Вася Верещагин как-то увидел на платке няни, купленном ею у заезжего торговца. Сей коробейник, ежегодно появлявшийся в деревнях по берегам Шексны, привозил на трех возах самый разный товар, имевший спрос в тамошних краях. И чего у него только не было: от ниток, иголок, пуговиц до лубочных картинок, изображавших великих русских полководцев — Суворова, Багратиона, Кутузова... Последний из этих героев, припоминал Верещагин, был нарисован на лубке со снятой шляпой перед парящим орлом; эта картинка ему очень нравилась и даже вызывала желание изобразить что-нибудь подобное.

И все же для начала он скопировал рисунок тройки на фоне заснеженного леса с атакующими ее волками и стреляющими в них путниками. Скопировал так удачно и верно, что не только няня, но и отец с матерью, и многие приезжавшие к ним гости дивились рисунку и хвалили юного художника. Но, с досадой заключал рассказ о своем первом творческом опыте Верещагин, «никому и в голову не могла прийти мысль, что ввиду такого расположения не худо было бы дать мне художественное образование». Он пояснял безразличие к развитию интересов детей в этом направлении сложившимися сословными понятиями: «Сыну столбового дворянина, 6-й родословной книги, сделаться художником — что за срам!»

Примерно в то же время его внимание начинают привлекать и другие изображения, имевшиеся в доме родителей: привезенная из Петербурга репродукция картины «Распятие» работы французского художника, а

также французские литографии в кабинете отца и красочные английские гравюры, украшавшие учительскую комнату наверху. Мальчик пытался срисовать и их, но проблема была в том, что заключенные в рамки картинки снимать со стен не дозволялось из опасения, что он разобьет по неосторожности стекло.

В доме же дяди, в селе Любец, он часами рассматривал картинки с солдатами и офицерами в мундирах разных видов войск — они занимали у отставного полковника целый флигель. И настоящим шедевром искусства представлялся ему запрестольный образ^[14] «Воскресение» в Любецкой церкви, исполненный местным художником. «Как только отворялись царские двери, — вспоминал Верещагин, — я буквально впивался в этот образ; сам же художник, его написавший, казался мне мифическим существом. И если бы кто-нибудь захотел меня уверить, что он живет, ест и пьет, как все мы, а пьет-то, пожалуй, и больше, чем все мы вместе взятые, то я бы ни за что этому не поверил».

О начальном своем учении Верещагин пишет вскользь, как о чем-то малоинтересном, но имя первого преподавателя, немца родом из Киля, с виду строгого, а на самом деле предоброго, отлично помнит — Андрей Андреевич Штурм; он обучал детей арифметике и русскому языку. Закону Божьему, истории и географии учил его и братьев «огромный малый», недавно окончивший курс семинарии Евсей Степанович, сын местного приходского священника, учил в основном по-старинному, «заставляя зубрить от строки до строки».

Более всего мальчику нравилось чтение, особенно книг с картинками — иллюстрированной Библии и журнала «Звездочка», где печатались интересовавшие его рассказы о татарском нашествии. Особенно его

привлекало дорогое издание о странствиях французского мореплавателя Дюмон-Дюрвиля, которое дозволялось смотреть и читать лишь в кабинете отца. Верещагин упоминал об особенностях своего восприятия образов героев и героинь прочитанных книг: ему тут же хотелось найти среди знакомых деревенских жителей таких людей, кто олицетворял бы персонажей истории, вычитанной в книге или услышанной от кого-то. Так, богатырь представлялся ему в образе высокого и крепкого телом садовника Ильи, а красавица или царица — в виде Степаниды, очередной сердечной привязанности любецкого дяди Алексея Васильевича, миловидной крестьянской девушки, которую Васе однажды довелось видеть в церкви «разукрашенной в шелк и ленты».

«Может быть, — предполагает Верещагин, — вследствие способности немедленно олицетворять воспринимаемые впечатления, я меньше любил математику, больше историю, которая, благодаря представляемым моему воображению картинам, быстро усваивалась, удерживалась помимо рассудка и силы воли, тогда как цифры приходилось осиливать».

Васе Верещагину еще не исполнилось восьми лет, когда привольная деревенская жизнь неожиданно завершилась. Отец решил, что пора определить его в Александровский корпус, расположенный в Царском Селе, где проходили первоначальную выучку будущие офицеры и где уже три года учился его старший брат Николай. При этом мнение детей — хотят ли они надолго уезжать на учебу из родного дома — никто, разумеется, не спрашивал. «Средства содержать нас и учить дома у папаши были, — писал Верещагин. — И только, пожалуй, сильно развитым между дворянами желанием относить возможно больше расходов по воспитанию „на казенный счет“ можно объяснить то, что мы, как и дети наших соседей, сдавались в военно-

учебные заведения тотчас по выходе из младенческого возраста».

Уже будучи умудренным жизнью человеком, при воспоминании своего отъезда из деревни и разлуки с дорогими людьми, прежде всего с любимой няней, Верещагин досадовал на себя за то, что почти не испытывал сожаления. В его тогдашних чувствах превалировали интерес к новым местам и туманно-неосмысленное желание «отличиться, воротиться ученым, известным, храбрым офицером, может быть генералом!». По-иному вела себя мудрая Анна Ларионовна: «Няня моя понимала, что готовится: увезут ее любимца, ее „дите“ увезут на обучение, муштровку, да и привезут ли его назад, пока она жива? Задолго до отъезда она начала ежедневно потихоньку всплакивать: смотрела мне в глаза, поглаживала волосы своими костлявыми пальцами, а слезы так и текли, и текли...»

Вступительные экзамены по русскому, немецкому, французскому языкам, математике и Закону Божьему мальчик сдал успешно и был зачислен в Александровский малолетний кадетский корпус. Пришло время проститься и с сопровождавшей его в Петербург матерью. Со слов художника, записанных В. В. Стасовым, известно, что он почувствовал в тот день, в конце декабря 1850 года, и как повел себя восьмилетний Вася Верещагин: «Господи! как я вцепился в платье мамы, как я залился слезами и не хотел с нею расставаться! Едва-едва меня отняли. Ужасное дело отрывать малых детей от родителей и оставлять их надолго вдалеке от себя. Это — большая ошибка! Это — просто преступление!»^[15]

Глава вторая В КАДЕТАХ

По дороге в Петербург юный Вася Верещагин испытывал приятное возбуждение от предстоящих перемен. Но уже первые недели пребывания в Александровском корпусе показали, что ничего светлого, вдохновляющего чувства и будившего воображение ждать от новой жизни не приходится. Надо было быстро привыкать к корпусным порядкам, основанным на жесткой дисциплине и строгом исполнении всех приказаний.

Здесь даже его сверстники пытались командовать новичками, и в день прибытия Васи в корпус один из кадетов потребовал от него рассказывать сказки.

В малолетнем корпусе Верещагин пробыл немногим более года. Главное, что вынес он из этой жизни и впоследствии вспоминал, — резкое неприятие казарменного «товарищества». «В противоположность многим, вероятно, большинству моих сверстников, — писал он, — я не любил товарищества, его гнета, насилия... я только показывал вид, что доволен им, так как иначе меня заципали бы... Говорю обдуманно, что принудительное казарменное товарищество, действительно закаляя дух в известном направлении, не формирует характеров, а скорее сравнивает, нивелирует их, что оно уничтожает такие драгоценные качества, как наивность, самобытность и в значительной мере совестливость»^[16].

Хотя в корпус принимались дети лишь из дворянских семей, но и там действовали сословно-иерархические принципы. Первые две роты формировались из представителей состоятельной аристократии, «белой кости». В третью роту определялись кадеты попроще и победнее. Четвертая же, воспитанники которой готовились к поступлению в Морской корпус (в ней и оказался Верещагин), была, по его словам, «середина на половине — и не

аристократическая, и не плебейская». Само место, где располагался Александровский корпус, — Царское Село, — воспитывало в кадетах сознание некоей привилегированности, причастности к державной власти. Верещагин вспоминал: «Часто летом мы ходили гулять в большой Царскосельский сад: всегда прилично, стройно двигались по дорожкам шеренгами и только в некоторых местах, у мостиков... подальше от дворца, распускались для беганья и игр. В этих прогулках мы встречали иногда маленьких великих князей, детей тогдашнего наследника престола, покойного императора Александра II».

Естественно, что воспитанникам корпуса прививался культ почитания государя императора. Кадетов заставляли тщательно готовиться к его возможному приезду. Говорили, что он любит слушать пасхальные песнопения в их исполнении; но, как вспоминал Верещагин, за время пребывания его в корпусе государь там ни разу не появился. Воспитанникам оставалось лишь любоваться портретом монарха. «Вообще, — признавал Верещагин, — настроение мальчуганов было высоко патриотическое, и все мы, — а я, кажется, более других — с благоговением засматривались на портрет царя Николая Павловича и царицы Александры Федоровны».

Как и в домашней учебе, в корпусе Васе Верещагину труднее давалась арифметика, но по-русскому языку он был отмечен преподавателем, и вот уже мальчишки-кадеты не без зависти шептались за его спиной, что он признан учителем «вторым по классу». Неплохо успевал он и в иностранных языках — во французском, который его мать знала лучше русского, и английском — его преподавали ирландец Даниэль и репетиторша англичанка Брикнер, к которой воспитанников водили раз в неделю. «Милая и сердобольная к детям», как тепло вспоминал ее Верещагин, она имела славную

привычку поить прилежных учеников кофе с превкусными сухариками. А вот первые успехи кадета Верещагина в рисовании были отмечены не учителем, художником Кокоревым, а одной из классных дам. Ей очень понравилось, как мальчик исполнил красками копию с увиденного в книжке портрета генерал-фельдмаршала Паскевича. Эту работу она показала проходившему мимо директору корпуса, и тот тоже похвалил рисунок и в знак благосклонности погладил автора по голове.

Заканчивая рассказ о пребывании в Александровском корпусе, Василий Васильевич делал вывод, что учеба в нем оставила всё же вполне недурное впечатление, благодаря смягчавшему нравы влиянию на мальчиков классных дам. Но всё это он оценил позднее, получив возможность сравнивать корпус с другими учебными заведениями: «Не было грубости, черствости, солдатчины, заедавших старшие корпуса, по которым мы разъехались и которые готовили не людей в широком смысле или даже хороших военных, а только специалистов фронта и шагистики». Вероятно, этот приговор слишком суров, но он отражает личное восприятие автором системы подготовки будущих морских офицеров. В какой-то мере справедливость этих слов подтверждают воспоминания и других современников художника, обучавшихся в Морском корпусе.

В мае 1853 года Василий Верещагин, успешно закончив учебу в Царском Селе, был зачислен в Морской корпус и после летних каникул, проведенных в родной деревне, в конце августа прибыл для занятий в Петербург. В разные годы в Морском корпусе обучались и братья Василия: старший, Николай, раньше него, младшие — Сергей, Михаил и Алексей — позже. Выбор родителями «морского» профиля образования для детей определялся традициями новгородского и

вологодского дворянства — из их среды вышло много моряков. К тому же власти в Морском корпусе, признавал Верещагин, были задобрены щедрыми подарками, и потому отец его, как, вероятно, и другие местные дворяне, чуть ли не каждый год, по мере взросления детей, получал весть из корпуса: «Подавайте просьбу, есть вакансия».

Надо полагать, что, переходя в Морской корпус, Вася Верещагин не питал каких-либо иллюзий относительно царивших там порядков: кое о чем он уже был наслышан от брата Николая. Увы, все его худшие опасения подтвердились. «Обращение офицеров с детьми, — вспоминал он, — и воспитанников между собой было очень резкое и грубое». С первого же появления малолетних новичков в стенах корпуса старшие кадеты стали преследовать их «речами, расспросами и шутками до того казарменными и циничными», что попавшие в эту среду мальчишки не знали, куда деваться от обиды и стыда. Впрочем, к тому времени Верещагин уже усвоил, что завоевать уважение сверстников и преподавателей можно примерной учебой. Почему же не постараться? И уже на первом году петербургской жизни он выходит в число лучших учеников своего класса.

Привыкание к суровому корпусному быту проходило на фоне изнурительной для России Крымской войны. Но ее отголоски доходили до воспитанников в строгой дозировке и умелой интерпретации. Лишь о победном для России Синопском сражении (1853), в котором турецкий флот был сокрушен русскими моряками под командованием адмирала П. С. Нахимова, кадеты имели более или менее ясное представление. Что же касалось оценки дальнейших событий войны, то корпусное начальство, несмотря на неблагоприятный для России ход военных действий, стремилось внушить воспитанникам, что «мы должны быть сильнее и турок,

и всех, и наш государь самый могучий». Само собой, победный настрой диктовался патриотической направленностью обучения будущих офицеров флота.

Избавление от гнетущих казарменных будней юный кадет находил в доме своих родственников Лихардовых. Верещагин вспоминал: «...Известный инженерный генерал Лихардов, занимая должность правителя Петергофа, был близок с государем Николаем Павловичем: он заведовал всеми постройками царя, большого охотника до разных затей»^[17]. В Петергофе семья генерала занимала огромный казенный дом в три этажа с садом, прудом, купальней, оранжереей. С генералом Лихардовым Вася познакомился в зимние каникулы, на Рождество. Там же, в Петергофе, на спектакле в местном театре, он впервые увидел в царской ложе государя и всю императорскую семью. Часто и с особым интересом он наблюдал Николая I во время летнего пребывания в Петергофе. Дом Лихардовых, где останавливался их юный родственник, выходил на аллею, по которой проезжал император. «По утрам, — вспоминал Верещагин, — я всегда прислушивался, ждал и, когда сказывался глухой, не дребезжащий стук экипажа, выбегал на балкон и становился во фронт — это проезжал государь Николай Павлович, постоянно отдававший честь маленькому кадетику. Взгляд, который он вскидывал на балкон, был жуток — какой-то металлический и, конечно, относился в большинстве случаев не ко мне, а к чему-нибудь досадливому — Крымская война была тогда уже в разгаре».

О кончине императора Вася узнал от брата Николая, когда и сам был почти при смерти после заражения тифом и в горячке лежал в корпусном лазарете. Потому и воспринял он это печальное известие с совершенным равнодушием, что уже был переведен в ту палату,

откуда обычно отправлялись на другой свет. Однако благодаря усилиям молодого врача Ланге (недаром Верещагин его запомнил!) он все же выжил и наступившим летом, вновь отдыхая в Петергофе, имел возможность лицезреть семью нового государя Александра Николаевича, появлявшуюся на площадке у моря перед дворцом Монплеизир. Он сохранил в памяти такую картину: «Молодые великие князья Николай и Михаил Николаевичи, недавно возвратившиеся из Севастополя, шалили как дети. „Ты будешь Севастополь, — сказал первый второму. — Я тебя буду бомбардировать“. Набравши маленьких камешков и забежавши по большим прибрежным камням далеко в воду, он начал так обсыпать воображаемый Севастополь, что государь подал голос, чтобы прекратить пальбу, грозившую оставить следы на стеклах дворца и на нем самом».

Очередной раз увидеть нового государя юному кадету довелось уже в Петербурге, в день именин Александра Николаевича, когда тот ехал на поклонение в Александро-Невскую лавру. Незадолго до этого русские войска были вынуждены оставить Севастополь, и потому лицо Александра II выражало мрачную озабоченность. Воспитанный в духе безоговорочного уважения и даже культа самодержавной власти, что было определяющим в системе подготовки офицеров армии и флота, Верещагин впоследствии имел возможность наблюдать русских государей в разных ситуациях, и этот непредвзятый, но внимательный взгляд художника несколько поубавил его уважение к ним.

Характеризуя укоренившиеся среди кадетов нравы, Верещагин рассказывал, что солгать близким и обмануть даже родственников не считалось в корпусе грехом. В то время как нежность, вежливость, деликатность подвергались в этой среде осмеянию,

ухарство и сила, напротив, очень ценились. Увы, следуя таким понятиям, иногда приходилось утверждать себя и на «поле боя». В связи с этим Василий Васильевич вспоминал историю о схватке с признанным в корпусе «великим силачом» — неким Ульским, старший брат которого был фельдфебелем их роты. Тирания более слабых и похваляясь, что легко одолеет двух и даже трех противников, сей «непобедимый воин» добился своим хвастовством того, что Вася Верещагин и его приятель по Александровскому корпусу решили дать ему бой. Схватка состоялась после ужина в рекреационном зале. В итоге хорошо скоординированных действий двое кадетов, младше Ульского по возрасту и далеко не столь сильных, как он, «крепко вздули» грозного противника и в назидание «наставили под глазами фонарей». По этой причине сохранить драку в тайне не удалось, и Ульский-старший, несмотря на упорное нежелание младшего брата сообщить имена своих обидчиков, всё же докопался до истины и, пользуясь своим начальственным положением, решил примерно наказать обоих. Кадету Верещагину было приказано: «Стой на часах, пока паркет не прогниет!» Что ж, пришлось с сознанием выполненного долга стерпеть и это. Полученная в корпусе бойцовская закалка пригодилась в дальнейшем: не раз, используя умение постоять за себя, с тем же мужеством, воспитанным в юные годы, защищал он свою честь, достоинство и даже жизнь.

Между тем учеба у Васи Верещагина по-прежнему шла хорошо, и особенно успевал он на уроках рисования. Преподаватель Каменев, заметив талантливого воспитанника, вскоре подружился с ним и даже нередко приглашал его домой, где показывал собственные этюды и картины. Демонстрируя их, он пояснял, что «вот этот пейзаж» писал четыре месяца, а

другой, с ивами, потребовал семи месяцев работы. Подросток был поражен: он и не думал, что писание картин может стоить автору стольких трудов.

Переходя из класса в класс, Верещагин был вынужден уступить место первого ученика недавно поступившему, но очень хорошо подготовленному кадету Дурново^[18]. Верещагин по успеваемости идет вторым, а на третье место выходит Фердинанд Врангель^[19]. Его имя Василий Васильевич с благодарностью называл, вспоминая о неприятном эпизоде корпусной жизни. Однажды он рискнул проявить строптивость — нарушить неписанные правила поведения «настоящих» кадетов, и в отместку сокурсники подвергли его изоляции, перестали с ним разговаривать. Этот запрет строго соблюдали все, кроме четверых его одноклассников, в числе которых был и Врангель. Рассказывая об этом случае, Верещагин выражал им «искреннюю благодарность за их поступок, конечно, требовавший в свое время и храбрости, и настойчивости, и самоуважения».

Даже несколько десятилетий, отделявших воспоминания Верещагина от того времени, когда он обучался в Морском корпусе, не привели к полному уничтожению распространенных в военных заведениях жестоких нравов. Они и тогда были живы в ряде военных училищ. И потому он с горькой иронией заключал: «О чудесное воспитание! О милое товарищество, пред которым многие так преклоняются — власть нахальства, невежественности и заскорузлости не умерла в вас; пройдохи и плуты пользуются вами для своих целей в корпусах, в училищах и даже в жизни».

Верещагин не был одинок в подобных признаниях. Окончивший тот же Морской корпус двумя годами позже и ставший известнейшим композитором,

Н. А. Римский-Корсаков столь же критически оценивал кадетскую среду: «Товарищеский кружок нельзя было назвать интеллигентным. Вообще за всё время 6-летнего пребывания моего в училище я не могу похвастаться интеллигентным направлением духа в воспитанниках морского училища. Это был вполне казенный дух, унаследованный от николаевских времен и не успевший обновиться. Как мало соответствовала эта среда художественным стремлениям и как чахло произрастали в ней мало-мальски художественные натуры, если таковые изредка и показывались — произрастали, загрязненные военно-будничной прозой училища»^[20].

Летнее пребывание в родной Пертовке после унылой казарменной жизни было для Верещагина желанной отдушиной. Уже иными, повзрослевшими глазами оглядывал он родные края. Встреча с ними, казалось, исцеляла всё неприятное, ожесточавшее душу и сердце, с чем сталкивался он в корпусе. Здесь всё было ему мило, особенно отдых на природе. И ловля рыбы неводом в полноводной Шексне, куда заходили из Волги сомы и белуги весом и в тридцать, и в сорок пудов. И рыбацкая избушка, где особенно хорошо было находиться в вечерние часы, когда и река, и лес окрашивались заходящим солнцем. И перекличка куликов и уток, ищущих безопасный ночлег. И огоньки костров в ночи — вокруг них собрались пастухи, вышедшие с лошадьми в ночное. И отдаленные голоса путников, просивших перевезти через реку...

В череду дорогих сердцу воспоминаний вплеталось описание престольного праздника на Козьму и Дамиана в начале июля. Он проходил близ деревянной часовни, стоявшей на холме на территории их усадьбы, среди ржаного поля, в полуверсте от деревни. Тот праздник был памятен и водосвятием, с кроплением святой водой

скота, и обильным угощением, которое выставлялось для крестьян и их семей во дворе барского дома посреди просторной лужайки.

До первого серьезного знакомства с морем кадет Василий Верещагин, преодолевая нелюбовь к среде, в которой он оказался, все же не сомневался относительно своего будущего. «Морской качки, — писал он, — окончательно отвратившей меня впоследствии от мысли посвятить себя морю, я еще не испытывал и думал довольно искренне, что буду моряком»^[21]. Первое серьезное испытание морем случилось летом 1858 года, когда пятнадцатилетний кадет Верещагин в числе двенадцати лучших учащихся корпуса был отобран для заграничного плавания на пароходе-фрегате «Камчатка». Уже во время учений в Кронштадте он вполне познал, почем фунт лиха. Жутко было по команде боцмана подниматься по веревочным лестницам до верхних площадок мачт, еще страшнее — ползти вдоль ходуном ходившей реи, боясь бросить взгляд вниз, на пенящуюся пучину. «Кажется, — признавался Верещагин в чувствах, обуревавших его в эти минуты, — какую хочешь, хоть каторжную, работу справил бы на берегу взамен этой». Однажды ему пришлось командовать шлюпкой, перевозившей взвод солдат на берег, в Сестрорецк, на расстояние более двадцати верст. Денек выдался ветреный, и по пути командира так укачало, что он уже не мог сидеть на руле и без сил упал на дно лодки. «И совестно же было потом перед матросами, — чистосердечно писал Верещагин, — хотя в то время, признаться, всё было безразлично; если бы выкинули в море, кажется, и то бы не протестовал».

Плавание на «Камчатке» преследовало не только учебную, но и практическую цель: надо было доставить во французский порт Бордо команду и оборудование

для строившегося там русского фрегата «Светлана». Некоторые неприятные последствия проигранной Россией Крымской войны кадеты ощутили во время стоянки судна в порту Брест на полуострове Бретань, где им довелось общаться с французскими военными моряками. «Французы, — вспоминал Верещагин, — были с нами любезны, но, состоя после Крымской войны на верху славы, смотрели донельзя надменно, очевидно, только жалея нас и лишь допуская необходимость и для нас дышать, двигаться, жить».

Тем не менее русские моряки предпочли игнорировать заносчивость французов. Во время стоянки в Бордо экипаж даже отличился, потушив собственными силами, с помощью корабельного брандспойта, возникший на набережной пожар, за что и был отмечен похвалой в местной газете.

На обратном пути, когда шли к берегам Дании, Верещагин вновь испытал сильнейший приступ морской болезни. В Копенгагене кадеты получили поджидавшие их письма от родных и известие из корпуса о том, что большинство участников учебного плавания произведены в унтер-офицеры.

И вот путешествие завершено, они вернулись на родину, и так радостно было ощущать, сойдя на берег, что все морские испытания позади. В Петербурге Василий встретился с родителями, временно поселившимися в столице, вблизи корпуса, на 13-й линии Васильевского острова. Пришлось часами удовлетворять их любопытство, сообщая все подробности заграничного вояжа. Но и отцу с матерью было что рассказать сыну. Прежде всего — о визите в их родные края императора: как плыл он пароходом со свитой по Шексне и всё будто бы спрашивал у спутников задолго до прибытия в Любец, в дом дяди Алексея Васильевича: «А далеко ли еще до Верещагина?» И как хорош был дядя, встретивший

государя при полном параде, в своем лейб-гусарском полковничьем мундире. И как по прибытии в дядин дом государя ввели в тот самый зал, украшенный мемориальной доской, где некогда сживал и дядя его, Александр I. Высокий гость оценил и поданную на стол, специально припасенную в садке на сей случай двухаршинную стерлядь, и наливку из морошки и не отказался, прощаясь, взять с собой целый ящик этой наливки, что было особенно приятно матери будущего художника, признанной мастерице ее готовить.

Однако хлебнувший заграничной жизни кадет слушал восторженный рассказ родителей, по его собственным словам, «снисходительно». Зарубежный вояж несколько поколебал его представления о «божественности» царской власти. Пользуясь тем, что кадетские сундуки не досматривались таможей, Василий Верещагин, как и кое-кто из его товарищей, привез с собой несколько запрещенных в России книг и журналов, в том числе сочинения Герцена. Они произвели на юношу немалое впечатление как содержанием, так и талантом и остроумием авторов.

Пребывание в Петербурге отца с матерью, откровенно писал Верещагин, вместо того чтобы радовать его, напротив, нередко доставляло огорчения. Более всего он стыдился родителей, когда они приходили на службу в церковь Морского корпуса. Появившись в храме, отец требовал подойти к нему учившихся в корпусе сыновей, ставил их рядом «по ранжиру», соответственно возрасту; эта картина вызывала насмешливые взгляды и шуточки кадетов. Мало того, «милый фатер» (так иронически называет отца Верещагин), имевший привычку петь вместе с дьяконом и пономарем в их деревенской церкви, и здесь начинал подтягивать хорошо спевшемуся хору под управлением регента. И тут уж кадеты не могли сдержать смех. «Я втайне мучился, — с оттенком

раскаяния писал художник, — и старался только быть подальше от греха, становился где-нибудь впереди... будучи уже унтер-офицером, я был вправе делать это... Я отчасти стыдился их, но зачем же и они, дорогие мои, не понимали, что унтер-офицера, а потом фельдфебеля не следовало ставить в неловкое положение перед тут же находившимися подчиненными его»^[22].

Стремление не уронить собственное достоинство при общении с родителями однажды обернулось для сына конфузом. Дело в том, что матушка, собираясь на прогулку в открытом экипаже, облачалась в старый салоп^[23] и надевала на голову большущий капор. И вот, повествует Верещагин, однажды, когда ему пришлось сопровождать мать, он, стыдясь ее старомодного наряда и не желая, чтобы его заметили рядом с ней, тоже надел салоп поверх мундира и натянул на голову капор. Из-под низко надвинутого капора у него торчал только нос, и все должно было пройти благополучно. Тем не менее, когда они проезжали мимо Морского корпуса, вышла осечка. Швейцар и еще двое корпусных служащих, взглянув на их экипаж, насторожились. «Оказалось, к ужасу моему, — заключал рассказ об этом происшествии Верещагин, — что салоп съехал и открыл галуны моего мундира, что, конечно, немало заинтересовало корпусных церберов». О том, как отнеслась мать к его изобретательному маскараду, он умолчал, однако заметил, что, дабы вновь не испытывать судьбу, возвращались они уже другой дорогой, подальше от стен Морского корпуса.

Вспоминая много лет спустя этот и другие эпизоды, связанные с родителями, Верещагин признавал, что, стыдясь их и считая, что они, по своему неведению, его компрометировали, был, разумеется, не прав, но, увы, следовал при этом укоренившимся в корпусе негласным нормам поведения: «Думаю, что не один я был так

безжалостен и что корпусная закваска развивала ложный стыд почти у всех воспитанников»^[24].

Глава третья ИЗ МОРСКОГО КОРПУСА В АКАДЕМИЮ ХУДОЖЕСТВ

Хорошие отношения, подобные сложившимся у Василия Верещагина с преподавателем рисования Каменевым, столь же быстро установились и со сменившим Каменева Александром Андреевичем Фоминым, который тоже заметил талант подопечного. Фомин окончил Академию художеств, где его близким товарищем был знаменитый Карл Брюллов. Сам факт знакомства нового преподавателя с художником такого масштаба привязывает Верещагина к Фомину. Кадет охотно бывал у него на квартире, увлеченно слушал рассказы о Брюллове, «интересные и назидательные», и спустя годы сожалел, что в свое время не записал их.

Между тем отец Василия, узнав об особых успехах сына в рисовании, все же пошел навстречу его увлечению и подыскал ему частного преподавателя, ученика Академии художеств Седлецкого^[25]. Наставник тоже разглядел в кадете талант и счел нужным сообщить об этом его отцу. В ответ тот сделал сыну подарок — купил ему красивый альбом, который можно было использовать для хранения рисунков.

По воскресеньям новый учитель приглашает ученика в свою убогую квартиру, которую снимает на паях с товарищем. И даже нищета быта, богемный образ жизни, соседство живописных работ со следами нехитрого застолья производят впечатление на юного поклонника изящных искусств — всё это кажется ему «чем-то нужным, составным элементом общей картины художественного житья».

Поскольку в старших классах Морского корпуса рисование уже не преподавалось, кто-то из бывших учителей посоветовал Верещагину посещать занятия в рисовальной школе петербургского Общества поощрения художеств. Вольноприходящий Верещагин поначалу был определен в младшее отделение; но вскоре преподаватели, заметив, что этот уровень он явно перерос, перевели его на следующую ступень. И вот уже заведующий этим классом художник Гернер, довольный успехами новичка, авторитетно предсказывает: «Помяните мое слово — вы будете великим артистом». (Слово «артист» в то время было синонимом слова «художник».)

Успехи Верещагина в рисовальной школе обратили на него внимание и других преподавателей — руководителя «гипсового класса» академика И. А. Гоха, профессора Академии художеств А. Ф. Моллера и директора школы Ф. Ф. Львова. Последний, впрочем, поинтересовался: «Художником ведь не будете?» — имея в виду, что едва ли будущий морской офицер, чье материальное благополучие и положение в обществе было гарантировано, предпочтет этой карьере неустойчивую судьбу профессионального живописца. Но директор получил неожиданный ответ: «Напротив, ничего так не желаю, как сделаться художником». «Давно уже, — комментировал этот эпизод Верещагин, — во мне сказывалось желание серьезно учиться живописи, учиться не для развлечения только... а для того, чтобы посвятить искусству всю жизнь со всеми силами, желаниями и помыслами»^[26]. Признание кадета, по-видимому, вызвало полное одобрение Львова; он пообещал: «Коли так, мы пойдем вперед», — и тут же дал указание Гернеру и Гоху по окончании курса рисунка незамедлительно перевести способного ученика «на гипсы».

Василий Верещагин в это время становится постоянным посетителем Эрмитажа, где любит картины Карла Брюллова, Федора Бруни и других известных русских художников, как и полотнами зарубежных мастеров — Рембрандта, Рубенса, Тициана... Он с интересом слушает рассказы экскурсоводов об истории создания той или иной картины и потом передает их своим домашним. К занятиям в рисовальной школе Василий приохотил и младших братьев — Сергея и Михаила, и по субботам они стали ходить туда вместе.

В числе лучших кадетов корпуса Василий Верещагин получил право совершить кругосветное учебное плавание на фрегате «Светлана». Немалая честь и прекрасная школа для будущего моряка! Однако вопрос о собственном будущем им был уже решен — он хочет стать художником. И потому, начав учебное плавание на «Светлане», он отказывается от предложения участвовать в кругосветном вояже и переходит на другое судно — фрегат «Генерал-адмирал», уходящий в Англию. Корабль посетил остров Уайт, Портсмут, Лондон. Среди лондонских достопримечательностей Василия особенно поразили Музей восковых фигур и Хрустальный дворец^[27]. Но тогда даже в самых смелых мечтах шестнадцатилетний кадет не мог представить себе, что наступит время, когда его картинами, размещенными в Хрустальном дворце, будет восхищаться чопорная английская публика.

Похвальная аттестация по результатам второго плавания позволила Верещагину начать осуществление намеченных планов. Получив чин фельдфебеля, он по личной просьбе был переведен в гардемаринскую роту. Как помощнику командира роты ему предоставили отдельную комнату, и Василий украсил ее гипсовыми

масками и головами. Теперь можно было практиковаться на «гипсах» в любую свободную минуту. Навещая по выходным живших в Петербурге родителей, он рисовал с натуры братьев. Один из них, Александр, вспоминал впоследствии, что нередко Василий и засыпал с карандашом в руках.

Занятия в рисовальной школе при Обществе поощрения художеств продолжаются. В ней витийствует академик живописи И. А. Гох: рисовать надобно так, «чтобы всякая черта была похожа на рафаэлевскую», а искать пример для подражания следует в манере письма и в композициях мастеров классицизма. Гох старался воспитывать в учениках пренебрежение к «обыденному, повседневному, натуральному». Его неискушенным слушателям приходилось принимать всё это как истину в последней инстанции. Неудивительно, что после поучений академика Василий Верещагин мечтает окружить себя в будущем античными образцами — они помогут ему отстраняться от «грубой действительности».

Обучение в Морском корпусе шло к концу, и надо было делать выбор, по какой дороге следовать в жизни дальше. Ранее Василий надеялся, что, получив по выходе из корпуса офицерское звание, поступит в Академию художеств. Однако в корпусе ходили упорные слухи, что теперь всё изменится и выпускники в звании гардемарин должны будут прослужить два года, непременно участвуя в плаваниях, прежде чем получат мичманский чин. И это побуждало Верещагина к тому, чтобы сделать решительный выбор уже сейчас.

Бывая у родителей, Василий осторожно заводит разговор о том, как бы ему хотелось стать художником, но видит, что на их поддержку рассчитывать едва ли приходится. Лишь старший брат Николай понимает его: так же не питая любви к морской службе, он после окончания корпуса поступил в университет. Он дал

Василию совет: чтобы подзаработать, сходить к французу Колиньону в общество железных дорог — кажется, им нужны рисовальщики. Сказано — сделано. Пожилой француз принял молодого посетителя с расположением и пояснил, что нуждается не столько в рисовальщиках, сколько в специалистах, умеющих делать раскрашенные чертежи. За такую работу в железнодорожном обществе готовы дать место с годовым жалованьем для начала в 400 рублей. Окрыленный Верещагин рассказывает о выгодном предложении родителям. Отец воспринял новость одобрительно: флотская служба на первых порах сулила примерно столько же. Мать же была убеждена, что сын находится на неверном пути и готов сделать большую глупость. «Что ты, Вася, делаешь, — с присущей ей страстностью говорила она, — подумай только! Ты производишь на меня впечатление безумного. Ты не размыслил хорошенько, что собираешься совершить! Бросить прекрасно начатую службу, с лучшими аттестациями, — ради чего? Для рисования! — и голос ее дрожал от возмущения. — Рисование твое не выведет тебя в гостиные хороших домов, а в эполетах ты всюду принят!»^[28] Но мнение матери уже не способно было переубедить сына.

О своем намерении поработать у Колиньона Василий рассказал и Федору Федоровичу Львову, однако тот отнесся к этой идее скептически. По его мнению, особых перспектив у такого занятия не было. Заработок? Нет, эта игра определенно не стоила свеч. В заключение разговора Львов пообещал, если Верещагин поступит в Академию художеств, похлопотать, чтобы ему дали субсидию для учебы.

И вот подошло время выпускных экзаменов в корпусе. Их немало — общим числом двадцать четыре. В экзаменационную комиссию входили седые адмиралы,

среди которых — прославленный путешественник и ученый Ф. П. Литке. Он не обошел вниманием Верещагина — задал вопрос о распределении тепла и холода на земной поверхности, а выслушав подробный ответ, похвалил. По итогам экзаменов Василий Верещагин, самый младший по возрасту среди сокурсников, оказался первым по успехам.

Сопоставляя все плюсы и минусы обучения в корпусе, Василий Васильевич признавал, что в плане общего образования оно дало ему немало полезного. А что касалось умения вязать морские узлы, знания парусов и прочей, как шутливо пишет он, «водяной мудрости», то время, потраченное на эти науки, можно было бы, по его мнению, употребить с большей пользой «для ума, сердца и таланта». И это откровенное суждение еще раз доказывает, насколько морская служба была далека от того, в чем он видел смысл своей жизни.

Чтобы избавиться от необходимости идти в двухлетнее плавание, пришлось немного лукавить. Кто-то из расположенных к Василию людей, с кем он доверительно поделился своими проблемами, подсказал: надо сослаться на нездоровье, например боли в груди. К счастью, медицинской комиссии проходить не пришлось — поверили на слово, и новоиспеченный гардемарин был уволен со службы «по болезни согласно его просьбе». Тем же приказом ему было присвоено звание «прапорщика ластовых экипажей». Отставному офицеру была открыта дорога к поступлению в Академию художеств.

Годы спустя Василий Васильевич добрым словом вспоминал директора рисовальной школы Ф. Ф. Львова, проявившего живейшее участие в судьбе талантливого ученика. Произведенный в конференц-секретари Академии художеств, Львов вскоре после выпуска

Верещагина из Морского корпуса посчитал полезным представить его вице-президенту академии князю Г. Г. Гагарину. Во время аудиенции князь благосклонно отнесся к стремлению Верещагина посвятить себя художеству, сознавая, что подобное решение было связано с определенными жертвами для принявшего его и свидетельствовало о серьезности его намерений. Это заслуживало поощрения, и Верещагину была обещана, после успешной сдачи экзаменов и зачисления в академию, двухгодичная стипендия в размере двухсот рублей в год.

Вступительный экзамен по рисунку, состоявшийся в сентябре, он сдал успешно. Ему также были зачтены хорошие оценки, полученные по общеобразовательным предметам при выпуске из Морского корпуса. Вскоре Верещагин стал полноправным студентом высшего художественного учебного заведения России.

Надо заметить, что это время, конец 1850-х — начало 1860-х годов, для Академии художеств было далеко не лучшим. Позади были годы подъема, когда в стенах академии преподавали такие видные мастера, как К. П. Брюллов и А. Е. Егоров, способные увлечь учеников любовью к искусству, заронить в их сердца искру божью. Теперь же уровень преподавания определяли весьма средние по способностям живописцы, подобные А. Т. Маркову, удостоенному звания академика за холодное, безжизненное полотно «Фортуна и нищий».

Характеризуя отношение профессоров к своей работе, Лев Михайлович Жемчужников, которому довелось учиться в ней в 1850-е годы, писал: «Задаваемые нам ежемесячно эскизы были жеваны и пережеваны всеми академиями Европы: все те же Аяксы, Ахиллесы, Геркулесы, Андромеды или „Построение ковчега“ и т. п. Я относился прежде с любовью к требованиям академии, напрягал все силы,

чтобы хорошо исполнить заданный сюжет, и, преодолевая сухость и скуку задачи, получал всегда лучшие номера. Но мало-помалу огонь потухал, рвение слабело, я начинал сознавать ошибочность профессиональной оценки и глубоко сожалел о потере для нас К. П. Брюллова. Мой профессор Марков меня не удовлетворял; не вникая в мысль, он только указывал пальцем, куда переставить фигуры, или требовал их уничтожения без всяких пояснений»^[29].

На беду Верещагина, его первым наставником в академии стал тот же Марков. Впоследствии Василий Васильевич писал, вспоминая академические годы: «Профессора... почти все... были плохи... Виллевальде, Басин, Марков, Уткин, который от старости певал песни в классе, вельможа Бруни — всё это были чиновники, а не учителя»^[30]. Но благодаря заботам Ф. Ф. Львова к формированию художественных навыков у подававшего большие надежды ученика подключился живописец совсем иного склада — Александр Егорович Бейдеман. Он сам лишь совсем недавно, в сентябре 1860 года, получил звание «академика по живописи исторической и портретной». Заметим, что тем же постановлением Императорской Санкт-Петербургской академии художеств Тарас Григорьевич Шевченко был признан «академиком по гравированию». В начале 1861 года Бейдемана назначили адъюнкт-профессором Академии художеств. Александр Егорович являлся бесспорно талантливым и весьма прогрессивным по взглядам на искусство человеком. Среди его близких друзей и сподвижников были блистательный мастер жанровой живописи Павел Федотов, известный иллюстратор «Мертвых душ» Александр Агин, художники Лев Жемчужников и Лев Лагорио. Совместно с двумя последними Бейдеман создал портрет мифологического «директора пробирной палаты» Козьмы Пруткова —

популярнейшего «автора» изречений на все случаи жизни, который был плодом коллективного творчества поэтов — братьев Алексея, Владимира и Александра Жемчужниковых и их кузена А. К. Толстого. Как и Лев Жемчужников, Бейдеман придерживался демократических убеждений. Однажды, проживая вместе в Париже, они на пару исполнили обложку для газеты, печатавшейся Герценом в Лондоне в Вольной русской типографии, — рисунок колокола, звонящего на всю Европу и пробуждающего от апатии Россию. Эскиз послали Герцену, за что удостоились его благодарности. Что ни говори, поступок по тем временам смелый: стань он известен властям, мог бы привести к краху и карьеры, и всех жизненных планов.

Л. М. Жемчужников в своих «Воспоминаниях» посвятил А. Е. Бейдеману немало взволнованных строк и с глубоким сожалением писал, что из-за трагической случайности, прервавшей жизнь его коллеги^[31], «этот громадный и разнообразный талант» не смог реализовать всё, на что был способен. Бейдеман, по словам Жемчужникова, был «одарен глубокой душой, умом, громадным воображением и художественной памятью» и настолько владел техникой, «что мог свободно высказать то, что хотел и чувствовал».

И вот А. Е. Бейдеман начал в стенах академии заниматься с Верещагиным. Василий Васильевич вполне оценил все его достоинства — как человека, художника и воспитателя. Позднее, завоевав российскую и европейскую славу, он неоднократно отмечал заслуги именно этого наставника в своем художественном развитии, подчеркивая, что Бейдеман повернул его «от сухого академизма к живой действительности». «Со времени знакомства с Бейдеманом, — вспоминал Верещагин, — я очень много рисовал на улице и прямо с натуры, и еще более на память всё виденное и

замеченное; как тут не опознать в моих глазах академическому псевдоклассицизму»^[32].

Зимой 1860/61 года Бейдеман привлек Верещагина к выполнению рисунков и гравюр для издаваемого Львом Жемчужниковым альбома «Живописная Украина». Обращение к «малороссийской» жизни не было для Жемчужникова случайным. Выходец из знатной дворянской семьи (по материнской линии братья Жемчужниковы были потомками графа Кирилла Григорьевича Разумовского), проживая летом в имении Разумовских, увлекся бытом, песнями и музыкой Малороссии. Его женой стала украинская девушка, бывшая крепостная. Отдельная глава в мемуарах Жемчужникова посвящена истории ее похищения у хозяев, враждебно отнесшихся к ее роману с родовитым дворянином.

К той же зиме, когда с Жемчужниковым начал работать Верещагин, относится личное знакомство Льва Михайловича с высоко ценимым им Тарасом Шевченко. После продолжительного разговора с Жемчужниковым Кобзарь записал в дневнике: «Как я счастлив был видеть человека, который искренне, нелицемерно полюбил мой родной язык и мою прекрасную бедную родину». Заметим, что и свой альбом Жемчужников начал публиковать как своего рода продолжение одноименного альбома Шевченко. По просьбе Жемчужникова рисунки и гравюры для его издания выполнили художники А. Е. Бейдеман, И. И. Соколов, К. А. Трутовский и др. Таким образом, Верещагин оказался в компании опытных мастеров, и в это время он под руководством Бейдемана овладевал техникой гравирования. В мемуарах Жемчужников писал, что и сам он усиленно гравировал в своей квартире на 11-й линии Васильевского острова, где его неоднократно посещал историк Н. И. Костомаров. В те же дни заходил

и Верещагин, «который возбуждал к себе участие как во мне, так и в учителе своем, моем друге А. Е. Бейдемане. Этот гардемарин впоследствии сделался художником большой величины...».

Всего же Верещагин исполнил для «Живописной Украины» четыре офорта, в основном по рисункам Бейдемана и Трутовского.

Описывая в мемуарах ту зиму, Лев Жемчужников коснулся такого знаменательного события в жизни России, как объявление в феврале Манифеста 19 февраля, провозгласившего отмену крепостного права, и реакции на него в некоторых российских губерниях. «Занимаясь своими делами, — повествовал он, — мы все были убеждены, что с уничтожением крепостного права народ покоен; но оказалось, что во многих местах возникли беспорядки, которые начались вместе с объявлением народу манифеста». В подтверждение он приводит отрывки из писем отца с рассказом о крестьянских волнениях в имении графа Уварова в Пензенской губернии, свидетельствующие о том, что при военном усмирении бунтов было немало убитых и раненых.

Оживляющую ноту в академические будни вносили проходившие в здании Академии художеств выставки. Одной из них, на которой были представлены картины Трутовского и Соколова, сотрудничавших в «Живописной Украине», Л. М. Жемчужников посвятил статью, опубликованную в февральском номере журнала «Основа» за 1861 год. В этом издании («южно-русском литературно-ученом вестнике») пропагандировалось творчество Шевченко и других деятелей украинской культуры, регулярно публиковался Н. И. Костомаров. Статья Жемчужникова «Несколько замечаний по поводу последней выставки в С.-Петербургской академии художеств» интересна не

только анализом представленных на ней полотен, но более всего постановкой злободневных вопросов художественной жизни, актуальных для молодых художников. Нет сомнений, что и Верещагин ознакомился с ней: помимо публикации в «Основе» она была отпечатана отдельной брошюрой и с помощью А. Е. Бейдемана распространена среди учеников академии.

Уже начало статьи давало понять, что более всего волновало ее автора: «Нельзя не порадоваться, что художники начали обращаться к народной жизни, которая более знакома и более близка как им самим, так и публике... Как же не радоваться, что живой интерес вытесняет мертвечину, что искусство делается выражением жизни». Жемчужников приветствовал некоторые подвижки в умах столпов академии, более не клеймивших позором произведения, отображающие реальную жизнь, хотя и не рискнувших пока уравнивать их в правах с живописью исторической. «Будто, — иронизировал он, — изображение близкой нам, действительной жизни не требует рисунка тоньше и серьезнее». Далее следовал призыв к молодежи: «Не засыпайте, шевелите и тревожьте себя... сближайтесь еще более с народом». Погоня иных молодых художников за официальными отличиями, часто никак не связанными с творчеством истинно народным, была, по мнению автора, чревата немалыми бедами: «Горе в том, что молодежью движет не собственное сознание, а чин, звание, медаль, деньги! Следствие этого то, что публика, подходя к картине с биением сердца, отходит от нее равнодушная или (еще хуже) выносит карикатурное впечатление о жизни народа»^[33]. Коснулся Жемчужников и плохой приспособленности помещений для занятий молодых художников: «Пройдя по залам Академии художеств, невольно удивляешься

несоответствию этого здания своему назначению — содействовать развитию искусства... Возможно ли заниматься там живописцу, у которого вся работа, всё развитие основаны на свете? Какой успех может сделать живописец с этими щелями вместо окон?»

Высказанные в статье идеи — о необходимости отражения в искусстве народной жизни, о пагубности для истинного художника погони за чинами — надо полагать, нашли отклик в душе Верещагина. В будущем, стремясь к вершинам художественного мастерства, он старался неуклонно следовать этим заветам.

В марте в Академии художеств состоялась другая выставка. Она привлекла большое количество зрителей, и печатные издания писали о ней часто и охотно — один только «Русский художественный листок» посвятил ей три статьи. Что ж, экспозиция действительно получилась значительная. В ней были представлены картины прославленных мастеров из частных собраний Петербурга, в том числе принадлежащие кисти Лукаса Кранаха, Мурильо, «Автопортрет» Рембрандта, «Портрет молодого человека» Ван Дейка, работы уже получивших известность современных европейских художников. Достоинно выглядели и полотна отечественных живописцев — Левицкого, Егорова, Алексеева, Воробьева, Брюллова, Боголюбова, Лагорио...

Репродукции некоторых картин с этой выставки, в основном зарубежных художников, «Русский художественный листок» поместил на своих страницах. Картину «Кромвель у гроба Карла I» современного французского художника Поля Делароша (из коллекции графа Н. А. Кушелева-Безбородко) «Листок» сопровождал следующей аннотацией: «Оливье Кромвель, равнодушно приподняв крышку гроба, с

изумительным хладнокровием смотрит на свою жертву — труп обезглавленного им Карла I».

Среди современных художников Франции, чьи произведения были представлены на выставке, к которой «Русский художественный листок» привлекал внимание читателей и зрителей, был Жан Леон Жером. Публикуя репродукцию его работы «Дуэль после маскарада», «Листок» сопроводил ее статьей о Жероме. В ней упоминалось, что нынешний владелец картины, граф Кушелев-Безбородко, приобрел ее за весьма большую цену на парижской выставке 1857 года, где она вызвала неподдельный интерес и всеобщие толки. Жером изобразил сцену из современной светской жизни: заснеженная поляна, туман окутывает деревья, кровь на снегу и оброненная одним из противников шпага. Дуэль завершена, один из ее участников ранен, и секунданты оттаскивают его от места поединка, поддерживая за руки. Его противник, в белом маскарадном костюме Пьеро, вероятно, ранен смертельно: с левой стороны груди, там, где сердце, одежда окрашена кровью. Вокруг него — группа подавленных трагическим финалом друзей. «Несмотря на маскарадные костюмы, — комментировал картину „Листок“, — содержание ее полно драматизма и затрагивает одну из мрачных сторон общественной жизни, которые губят благородную, беспечную и увлекающуюся молодежь». Той же картине было посвящено несколько строк в путеводителе по выставке: «У кого не сжималось сердце перед этой волнующей драмой, где великий художник так хорошо сумел передать ужасный контраст оледенелой природы и дикой горячности человеческих страстей».

Публика в Академии художеств задерживалась у этого полотна: у русских зрителей оно вызвало ассоциации со смертельными дуэлями Пушкина, Лермонтова и других известных людей.

Творчество Жерома было представлено в экспозиции тремя полотнами. Помимо «Дуэли», это были, вероятно, «Албанец», «Продажа невольницы» или, быть может, «Бассейн в гареме» — все они впоследствии оказались в коллекции Эрмитажа. Их автор аттестовался в «Художественном листке» как «молодой французский художник, обнаруживший разнообразный талант почти во всех родах живописи». В том же номере публиковалась статья с описанием роскошной парижской мастерской Жерома. Конечно, и сами полотна, и почтительное именование их автора в путеводителе по выставке «великим», несмотря на еще достаточно молодой для живописца возраст (Жерому было в то время 36 лет), произвели на Верещагина немалое впечатление. Недаром три года спустя он приедет в Париж и, разыскав Жерома, попросит этого мэтра современной живописи принять его в свою мастерскую в Школе изящных искусств.

Но пока, прервав учебу в академии, Верещагин отправляется во французскую столицу с иной целью. Его академическому наставнику, профессору Бейдеману, было предложено расписать фронтоны строившейся в Париже русской церкви, и тот пригласил талантливого ученика поработать вместе. Ехать впервые в жизни во Францию, да еще для того, чтобы заняться там любимым делом — от такого предложения нельзя отказаться. Одна заминка — дорога не оплачивалась. Пришлось просить о денежной помощи отца и дядю. Оба выделили по сто рублей. Худо-бедно необходимая сумма набралась.

В Париж добирались сначала на пароходе — до Штеттина, а затем поездом через Берлин. Однако по прибытии выяснилось, что Верещагину поработать над росписью фронтона церкви не удастся. У него обострилось кожное заболевание, начавшееся еще в Петербурге, и врачи рекомендовали подлечиться в

курортном местечке в Пиренеях, известном своими целебными источниками. Пришлось отправиться туда. В свободное от процедур время Василий, следуя советам Бейдемана, старался больше рисовать с натуры, набрасывал прямо на улице портреты людей, уличные сценки, зарисовывал здания.

Как-то на него обратил внимание отдыхавший там же французский художник Эжен Девериа, написавший в годы расцвета своего таланта несколько портретов известных во Франции людей^[34]. Познакомились. Французский живописец призвал молодого коллегу больше копировать с картин великих мастеров. Верещагин за совет поблагодарил, но ответил, что предпочитает всё же тренировать руку на зарисовках с натуры. Когда они встретились в следующий раз, Девериа внимательно изучил новые рисунки юноши и вынужден был признать: «Это хорошо, молодой человек, действительно хорошо».

По возвращении через несколько месяцев в Петербург пришлось наверстывать отставание в программе из-за пропуска занятий. Очередной этап академической учебы предусматривал исполнение обязательной композиции на заданную тему. Верещагину достался сюжет из «Одиссеи» Гомера — «Избиение женихов Пенелопы». С заданием он справился. Более того, за представленный в конце декабря эскиз с изображением Улисса^[35], расстреливающего из лука претендентов на руку и сердце его супруги, Верещагин удостоился серебряной медали. Эта награда, вспоминал художник, несколько подняла доверие родных, прежде всего матери, к его способностям в области изящных искусств.

Весной 1862 года по настоянию Ф. Ф. Львова, продолжавшего следить за успехами Верещагина, он переносил эскиз «Избиения женихов Пенелопы» на

большой картон. Для облегчения работы директор рисовальной школы предоставил ему отдельную комнату и трех академических натурщиков. Картон был удостоен похвалы от совета академии. Но тут со стороны Верещагина последовал неожиданный поступок, поразивший и преподавателей академии, и учеников: вскоре после очередного экзамена не удовлетворенный своей работой автор разрезал картон на куски и сжег в печи. На возмущенную реплику Бейдемана («Зачем же жечь? Бумага-то не виновата») Верещагин решительно ответил: «Да чтобы уж никогда не возвращаться к этой чепухе».

Со временем к нему придет слава, но и тогда он будет удивлять российское общество своими экстравагантными действиями.

Летом Василий уезжает в Пертовку, рисует родных, окрестные виды. А затем — вновь учеба, академические задания, целесообразность которых он всё чаще ставит под сомнение. В свободные часы Верещагин продолжает резать гравюры для издания Жемчужникова «Живописная Украина». С помощью знакомых художников подвернулась возможность принять участие в иллюстрировании книги «История России в картинках». Среди выполненных им рисунков — далеко не простые по сюжету: «Крещение киевлян», «Князь Глеб карает волхвов», «Встреча иконы Владимирской Божьей Матери на Куликовом поле». С целью более глубокого изучения истории Верещагин, по совету Льва Жемчужникова, посещает публичные лекции Н. И. Костомарова.

Зимой 1862/63 года он создает две иллюстрации к произведениям Лермонтова — «Демону» и «Герою нашего времени» — для журнала «Северное сияние». Первую из них редакция забраковала, но вторая, с изображением прогуливающейся княжны Мери и стоящих поодаль Печорина с Грушницким, была

опубликована. Фигуры людей на ней были выполнены на фоне типично кавказского пейзажа. Очевидно, к тому времени Верещагин был уже немало наслышан о Кавказе, его природных красотах и свободолюбивых жителях гор. Тема эта волновала российскую общественность с тех пор, как началась длительная Кавказская война (1817–1864). Вероятно, знал Верещагин и о том, что эта тема стала определяющей в творчестве вице-президента Академии художеств князя Гагарина. В академической библиотеке, куда Василий частенько заходил, он мог видеть акварели, выполненные на Кавказе совместно Г. Г. Гагариным и М. Ю. Лермонтовым, и листать красочные альбомы с работами Гагарина «Живописный Кавказ» и «Костюмы Кавказа», изданные в 1857 году в Париже. Рисунок Верещагина к роману Лермонтова свидетельствует о том, что Кавказ начинает занимать всё более заметное место в мыслях и душе молодого художника.

Но иногда, ради хлеба насущного, приходилось браться за такую работу, к которой сердце совершенно не лежало. Однажды, вспоминал Верещагин, некий офицер попросил его скрытно исполнить портрет его умирающей старушки-матери: потому, мол, и решил увековечить ее на портрете, что предвидит скорый конец. Сын боялся, как бы матушка его не заупрямилась и не отказалась позировать. Офицер предложил молодому художнику прийти к ней под видом доктора и, расспрашивая о здоровье, в то же время набросать в блокноте рисунок. Верещагин согласился, о чем потом горько пожалел. Во время беседы с «врачом», когда тот уже начал тайно рисовать, старушка вдруг проявила беспокойство и подозрительность, и лишь настойчивость сына заставила художника довести дело с рисунком до конца. Наградой же за этот труд стала сунутая офицером в передней трехрублевая кредитка.

К началу 1863 года относится первый опыт Верещагина в области литературного творчества — очерк «Из рассказов крестьянина-охотника». Поскольку охота в разных краях имеет свою специфику, автор в подзаголовке пояснил, что повествование ведет охотник Череповецкого уезда Новгородской губернии. Нет сомнения, что всеми хитростями различных видов охоты — на оленей и лосей, на волков и медведей, на норок, куниц, лисиц и зайцев — с автором поделился хорошо знакомый ему человек, скорее всего житель Пертовки. В первом издании рассказа, вошедшего в книгу Верещагина «Очерки, наброски, воспоминания», опубликованную в 1883 году, есть и гравированный портрет этого бывалого охотника, выполненный автором. По лицу его, с глубоко запавшими глазами, с проступающей в бороде сединой, видно, что он многое в жизни пережил, много дум передумал. Речь шла о прошлых временах крепостной зависимости: «Мы хоть из-за оброка ходим... а господа из-за чего ездят? Из-за потехи...» Будучи уже известным художником и живя в Париже, Верещагин показал эту свою пробу пера заядлому охотнику И. С. Тургеневу и получил от него одобрительный отзыв. Однако в 1863 году, когда автору важно было поощрение его литературных опытов, да и гонорар бы пригодился, опубликовать очерк не удалось. Из редакции газеты «Голос», куда Верещагин отнес его, никаких известий не было. Когда же он вновь заглянул в редакцию, чтобы напомнить о себе, некий «толстый господин» отыскал его рукопись и со словами «Извольте, это такая гадость» протянул обескураженному автору.

К этому времени у Верещагина созрело решение на время расстаться с академией, уехать куда-нибудь подальше и вволю порисовать «на свободе». Те жесткие рамки и условные формы, в которых стремилась держать воспитанников система академической учебы,

основательно его тяготили. Своим намерением он поделился с Ф. Ф. Львовым. Попытки Федора Федоровича отговорить талантливого ученика от этой затеи, убедить, что в «свободное плавание» ему отправляться рановато, ни к чему не привели. Тогда Львов помог Верещагину оформить своего рода «творческий отпуск». Перед отъездом в дальний путь ему, для подтверждения статуса, была выдана копия официального документа, где говорилось: «Ученик Императорской Академии художеств Василий Васильевич Верещагин отправляется в отпуск для художественных занятий на юг (на Кавказ) на неопределенное время до окончания занятий». Уехать именно на Кавказ он окончательно решил после того, как на квартире Бейдемана познакомился с его и Жемчужникова другом, художником-пейзажистом Львом Феликсовичем Лагорио. Тот вновь собирался на Кавказ, где бывал уже дважды, видел боевые операции и даже принимал в них участие. Его рассказы окончательно убедили Верещагина в том, что он должен ехать именно в этот горный край, воспетый Пушкиным, Лермонтовым и молодым современным писателем Львом Толстым, чья «кавказская повесть» «Казачья» лишь недавно появилась в печати — в январском номере «Русского вестника» за 1863 год — и сразу привлекла к себе внимание.

Лагорио, прикомандированный к свите кавказского наместника, великого князя Михаила Николаевича, обещал молодому коллеге оказать помощь в устройстве на месте и порекомендовал сразу же по прибытии разыскать его либо в Тифлисе, либо в Белом Ключе под Тифлисом, где располагалась ставка наместника.

Недовольство Верещагина косной системой академической учебы не было в то время чем-то исключительным. Осенью того же года группа учеников выпускного курса, в которую вошли Иван Крамской,

Константин Маковский, Александр Литовченко и ряд других (все они вскоре стали известными художниками), после отказа руководства Академии художеств удовлетворить их просьбу в знак протеста приняла решение не участвовать в конкурсном выпускном экзамене на золотую медаль. Просьба же состояла в том, чтобы конкурсантам было дано право самим выбрать сюжеты представляемых на конкурс картин. Но всем была предложена одна тема из скандинавской мифологии — «Пир в Валгалле». Эта история, завершившаяся коллективным выходом группы выпускников из академии, получила название «Бунта четырнадцати», по числу «бунтовщиков». Нет сомнений, что и Верещагин, оказавшись он на том же выпускном курсе, примкнул бы к коллективному протесту.

Глава четвертая

КАВКАЗ

В начале июля 1863 года, простившись с родными, Верещагин выехал вслед за Лагорио в дальний путь. Но прежде надо было накопить денег. «Чтобы сделать эту поездку, — вспоминал он, — немало времени я питался одним молоком и хлебом»^[36].

Вероятно, в умонастроении путешественника, которому шел двадцать второй год, было нечто схожее с романтическим состоянием героя повести Л. Н. Толстого «Казачьи Оленины». Василия Верещагина звала вперед, в неизведанное, та же властная уверенность в себе и в правоте своих действий. «Оленин, — писал Толстой, — слишком сильно сознавал в себе присутствие этого всемогущего бога молодости, эту способность превратиться в одно желание, в одну мысль, способность захотеть и сделать, способность броситься головой вниз в бездонную пропасть, не зная

за что, не зная зачем». Вот здесь уже обозначились различия между героем Толстого и молодым художником. Если юнкер Оленин в свои 24 года еще не определил свое истинное предназначение и цель жизни, Верещагин уже четко представлял себе главную жизненную задачу и то, каким образом кавказское путешествие поможет в реализации его планов.

В остальном же, прежде всего в мироощущении, сходства с героем «Казак» было действительно много. «...Чем ближе подъезжал к Кавказу, тем отраднее становилось ему на душе»; «Чем грубее был народ, чем меньше было признаков цивилизации, тем свободнее он чувствовал себя» — это сказано Толстым о герое его повести. Но и в путевых записках, которые ведет Василий Верещагин, проступает такое же настроение. Дорожные впечатления он фиксирует не только в коротких записях (впоследствии они будут подробно изложены в очерках «Путешествие по Закавказью»), но и делает в блокнотах много рисунков, тщательно передавая внешний вид, одежду, занятия встречаемых по пути представителей разных народов — калмыков, ногайцев, русских казаков, населяющих предгорья Кавказа.

«Мне посчастливилось, — писал Верещагин, — присутствовать при занимательном зрелище — джигитовке^[37], целый отряд казаков скакал во весь опор, стоя на седлах, слегка только нагнувшись вперед. Казаки очень любят это упражнение, щеголяют им и охотно джигитуют в честь важного лица, которому хотят оказать почет»^[38]. Следом шло замечание о том, как много казаки заимствуют у горских народов: «Заклятый и смертельный враг горцев, казак, однако, уважает в них бесстрашие и молодевавшую храбрость. Казацкая молодежь старается походить на горцев не только удалю, но даже и нарядом. Наряд казаков

почти тот же, что и кавказских горцев; они переняли у последних всё, начиная от папахи до обуви; климат и гигиенические условия, видно, сильнее всякой моды».

Наблюдательный автор подмечает в пути и анекдотические особенности русской дорожной жизни. Вот лишь один пример. Приближаясь к Георгиевску, «маленькому дрянному городишку», их возница так разогнал лошадей, что едва не налетел на телегу с сидевшей на ней крестьянской семьей. «Ямщик, — повествует Верещагин, — должен был или задеть за телеграфный столб, или наехать на них. Из человеколюбия он выбрал первое и сильно ударил дышлом в телеграфный столб». Казалось бы, он действовал совершенно правильно, но выскочивший на шум стационарный смотритель был иного мнения — негодуя обрушился на ямщика: «Забыл что ли, дурень, сколько ответственности и хлопот было у нас тот раз за вывороченный телеграфный столб? Хочешь возобновить старое, что ли? Дави лучше людей, но не смей мне задевать за столбы!»^[39]

К Георгиевску путешественники подъехали ночью. Все пассажиры почтовой кареты изрядно проголодались, но еще более хотели поскорее устроиться на ночлег. Однако единственная в городе гостиница оказалась прочно заперта со всех сторон, «точно готовилась к приступу». Настойчивый стук путешественников в конце концов кого-то разбудил. Поднятый на ноги гостиничный слуга встретил непрошенных «полуночников» упреками за то, что нарушили его сладкий сон, но дверь всё же открыл. Впрочем, осторожность этого человека можно было понять: вероятно, он привык жить во враждебном окружении и от всякого стука в дверь, особенно ночью, ожидал неприятных последствий.

На следующий день, писал Верещагин, прогуливаясь по Георгиевску, он встретил «отряд, сопровождавший пленных горцев, скованных по два вместе и окруженных солдатскими штыками»: «Они направлялись на базар покупать себе необходимые вещи. Глухой стук их тяжелых цепей неприятно действовал на слух и напоминал о довольно значительной роли Георгиевска, защищавшего окрестности от нападений соседних горцев».

Между тем по пути поселения следуют одно за другим. После Пятигорска приехали во Владикавказ, и Верещагин счел нелишним, исходя из собственного опыта, подсказать кое-что путникам, которым предстояло двигаться тем же маршрутом: «Советую каждому, посещающему Владикавказ, запастись тут лезгинской буркой. Неоценимая по своему удобству, бурка эта фабрикуется в горах из овечьей шерсти и отличается от других бурок легкостью, плотностью своей ткани и коротким волосом. Она лучше дагестанской... Бурка и папаха тут во всеобщем употреблении».

(Путевые заметки «Путешествие по Закавказью» Верещагин проиллюстрировал собственными рисунками и опубликовал в 1870 году в популярном журнале «Всемирный путешественник». Они обобщили впечатления от нескольких поездок по горному краю — вояжа в Тифлис в 1863 году и путешествий, совершённых в течение следующих двух лет; их автор к тому времени имел полное право писать с позиции человека, многое на Кавказе повидавшего.)

И вот наконец он у цели. В Белом Ключе, как было договорено, Верещагин встретился с Лагорио. Тот уже придумал, куда пристроить молодого коллегу, и порекомендовал его, в качестве весьма квалифицированного преподавателя рисования, начальнику штаба Кавказской армии генералу

Александр Петрович Карцову. И с самим генералом, и с его женой Екатериной Николаевной у Верещагина установились теплые отношения. Благодаря их протекции он, помимо уроков в их тифлисском доме, вскоре получил два часа в неделю преподавания в местной школе да еще в частном пансионе, в училище Святой Нины и в военном училище, что в совокупности давало ему около 1500 рублей в год — по тем временам весьма неплохие деньги. «Конечно, — признавал Верещагин, — только молодость и свобода моя были причиной того, что эта масса уроков не задавила меня. Трудно передать, как я был живуч и как пользовался всяким предлогом для наполнения моих альбомов»^[40].

Рисунки Верещагина, сопровождавшие текст в журнальной публикации его очерков, дают представление о том, что в первую очередь интересовало тогда молодого художника. Его карандаш фиксирует и лихие развлечения молодежи («Джигитовка»), и повседневную работу местных жителей («Пекарня», «Резчики на дереве», «Серебряники»), В его путевых альбомах — и «Калмык», и «Линейный казак», и «Ногаец», и «Кабардинец», и «Грузин», и «Татарка», и «Грек-ремесленник», и «Армянин-купец»...

Две статьи «Кое-что о Тифлисе», опубликованные в журнале «Всемирная иллюстрация» в январе 1869 года, были также иллюстрированы его рисунками. Среди их персонажей обращают на себя внимание такие типичные представители разноликой местной жизни, как «Муша (носильщик) с бурдюком вина» и «Милиционер». Представитель власти запечатлен в шароварах и папахе, в мягкой остроносой обуви, вооруженный саблей и кинжалом, на мундире — боевые медали; весь его строгий вид демонстрирует, что свое дело он знает и с ним лучше не шутить. Статьи о

Тифлисе сопровождалась, помимо изображений людей разных профессий, зарисовками, демонстрирующими архитектурное разнообразие столицы Грузии: «Церковь при Метехском замке», «Колокольня монастыря Святого Давида», «Минарет татарской мечети», «Часть майдана, татарского базара». Изобразительный ряд этой публикации завершается многофигурной сценой «Привал каравана» с фигурами путников-торговцев, отдыхающих на фоне гор, и с нагруженными товаром верблюдами подле них. Рисунки подписаны инициалом «В». Лишь самый большой из них, «Привал каравана», автор — должно быть, в признание его особой значимости — подписал «В. В.».

Торговые улицы Тифлиса встречали приезжих запахами кофе, шашлыков, спелых плодов, зазывными криками продавцов сладостей, ковров, украшенного чеканными узорами оружия, назойливым перестуком молоточков ремесленников. Всю эту пеструю картину, симфонию разноязыкого города увековечил в своих стихах и прозе служивший в Тифлисе во второй половине 40-х годов XIX века поэт Яков Полонский. За время, прошедшее с тех пор до приезда Верещагина, город почти не изменился. Недаром писал Полонский в стихотворении «Прогулка по Тифлису»: «Тифлис для живописца есть находка», — словно призывал художников показать всю его красоту и своеобразие.

Основное русское население Тифлиса, если судить по адресному справочнику ежегодного «Кавказского календаря», в ту пору составляли служившие здесь офицеры и чиновники Главного управления наместника Кавказского. Для информации и просвещения подписчиков этот календарь публиковал перечень знаменательных дат, относящихся к истории Кавказа. Летопись открывал 2500 год до Рождества Христова, когда, напоминали авторы справочника читателям, случился Всемирный потоп и «Ноев ковчег остановился

на вершине Большого Арарата». Далее следовал список иногда радостных, но чаще скорбных событий, являющихся вехами покорения Кавказа различными завоевателями — от нападения на Колхиду древнеперсидского царя Кира Великого до нашествий Тамерлана, набегов турецких и персидских войск, деливших кавказские земли между собой.

В том же издании излагалась хроника сближения России с народами Кавказа начиная с 1586 года, когда кахетинский царь Александр II испросил покровительство у Федора Иоанновича. Упоминался, разумеется, и Георгиевский трактат, заключенный по просьбе царя Кахетии Ираклия II, согласно которому русское правительство гарантировало Грузии защиту в случае нападения на нее других стран. А далее шли события XIX века, когда русские войска начали изнурительную войну с горцами Чечни и Дагестана.

Справочник, естественно, упоминал и об очевидных благах мирной жизни, уже коснувшихся почти всей территории Кавказа, делая ссылку на местные издания. Интенсивное развитие скотоводства зафиксировали «Записки Кавказского общества сельского хозяйства», выходившие шесть раз в год. Для знакомства с событиями местной жизни в Тифлисе издавалась газета «Кавказ», и ее редакция располагалась на той же Александровской площади, где находилась городская публичная библиотека. В разделе объявлений, публикуемых газетой летом 1863 года, можно было прочесть, что в книжный магазин Тер-Микельяна поступили новинки, среди них — переводные издания: книги Генри Томаса Бокля «История цивилизации в Англии» и «Кавказ» знаменитого Александра Дюма из описания его путешествия по России.

Былая вражда Грузии с Персией, отмечала газета, давно осталась позади, и ныне день рождения персидского шаха отмечается в Тифлисе как праздник.

Шахские подданные, коих в городе насчитывается до двух тысяч, торговцы и ремесленники, с утра приходят к дому своего генерального консула, чтобы засвидетельствовать радость по поводу замечательного события. К вечеру в дом консула съезжаются приглашенные важные гости, и в большом зале, украшенном портретом во весь рост шахиншаха Наср-Эддина, для них накрыт роскошный стол. И вот праздничная трапеза начинается. Выслушав здравицу в честь виновника торжества, которую провозглашает гражданский губернатор, действительный статский советник Орловский, генеральный консул Персии Мирза Юсуф-хан в ответ провозглашает тост за здоровье государя императора Всероссийского Александра Николаевича и за продолжение «искренней дружбы и доброго согласия, существующего между Персией и Россией». Во время обеда, не забывает отметить газета в отчете о торжестве, играл «хор прекрасной музыки», а после угощения возле празднично иллюминированного дома консула, вокруг которого собралось немало любопытных, был зажжен фейерверк, и ликующие крики зевак огласили окрестности. «Тихая лунная ночь и прекраснейшая погода способствовали этому радужному празднику быть вполне замечательным и приятным явлением нашей тифлисской жизни», — на лирической ноте завершал автор газетной публикации свой красочный рассказ ^[41].

Однако к подобным светским событиям Верещагин оставался совершенно равнодушен и в свободное время, остававшееся от уроков рисования, предпочитал знакомиться с книжными новинками. По собственному признанию, с особым увлечением читал в ту зиму «Историю цивилизации в Англии» Бокля.

Проживая в одном доме с Л. Ф. Лагорио, Верещагин нередко проводил у него вечера, делился с ним и его

гостями впечатлениями от прочитанного, высказывал свое мнение о событиях российской жизни. А поскольку по характеру он был горяч, открыт и часто несдержан, то иногда допускал высказывания, делать которые, особенно в присутствии малознакомых лиц, было несколько рискованно. Один из гостей Лагорио, редактор местной официальной газеты, окрестил Верещагина за его взгляды «нигилистом». Скорее всего, это был Ф. Бобылев, возглавлявший в то время редакции газеты «Кавказ» и ее официального приложения «Кавказский вестник». Помимо военных действий на Кавказе эти издания осенью 1863 года освещали подавление Россией восстания в Польше и реакцию на него европейских держав. Верещагин позволил себе выразить точку зрения на события внутренней и международной жизни, не вполне совпадавшую с официальной позицией, за что и заслужил нелестное прозвище.

Среди последних эпизодов Кавказской войны Верещагин обратил внимание на вооруженный мятеж против русского гарнизона, случившийся в местечке Закаталы^[42]. В августовских номерах «Кавказа» публиковался подробный отчет о пятидневной осаде закатальской крепости отрядами восставших лезгин, которых возглавил находившийся на русской службе наиб^[43], штабс-капитан Хаджи Муртуз-ага. После того как ожесточенный штурм крепости был всё же отбит, главаря мятежников пленил отряд, подошедший на помощь русскому гарнизону из Тифлиса. В газетной корреспонденции Хаджи Муртуз характеризовался как «фанатик в высшей степени, презиравший христиан, человек нрава сурового, молчаливый, угрюмый, не признающий опасности»^[44].

«Кавказ» перепечатал статью из ведущей военной газеты России, «Русского инвалида», по поводу бунта в

Закатальском округе. Среди причин, приведших к возмущению горцев, в ней назывались ошибочные действия генерал-майора князя Шаликова. Стремясь скорее распространить среди горцев православную веру, он, случалось, практиковал меры несправедливые: прекращал преследование уголовных преступников, если обвиняемые принимали христианство, и поощрял жен мусульманских женщин креститься без согласия их мужей и родителей. Руководитель бунта заинтересовал Верещагина, и, вероятно, при содействии генерала Карцова он получил разрешение встретиться с Хаджи Муртузом в тифлисской крепости, где тот содержался, чтобы нарисовать его портрет. Бородатый, в высокой папахе, главарь мятежников смотрит на портрете несколько в сторону; в его взгляде можно заметить и глубокое раздумье, и свойственную его натуре непреклонность. Этот портрет, бесспорно, свидетельствует о возросшем мастерстве художника.

К началу весны Верещагин стал ощущать потребность выехать из Тифлиса, чтобы порисовать на природе. С этой целью он предложил Кавказскому обществу сельского хозяйства издать альбом литографий с изображениями животных горного края. Рекомендация Лагорио помогла развеять сомнения руководителей общества относительно способностей молодого художника. Содействие в осуществлении этого плана, вероятно, оказал и генерал Карпов: начальник штаба армии по совместительству был председателем Кавказского отдела Императорского русского географического общества, и всякие путешествия по Закавказью, надо полагать, согласовывались с ним.

И вот все было решено. Художнику выдали на прогоны 400 рублей и необходимые рекомендации местным властям, и он отправился в путь. Поездки по живописнейшим долинам и взгорьям, входившим в

состав Эриванской и Бакинской губерний, значительно обогатили его представление об этих краях, напитали душу и память многими интереснейшими впечатлениями. Что же касается непосредственного знакомства с Кавказской войной, то в этом плане Верещагину не повезло: военные действия в последние годы шли в основном в районах Западного Кавказа, в горах и ущельях бассейнов рек Псоу и Мзымты, а в мае 1864 года бои завершились. Кавказский наместник, великий князь Михаил Николаевич, лично побывавший в местах недавних сражений, в ущелье Ахиллесу, мог с удовлетворением рапортовать в Петербург, что территория, где еще недавно гремели выстрелы, ныне свободна от враждебных племен — непокорные горцы вытеснены с нее. Это было долгожданным окончанием длившейся почти пять десятилетий Кавказской войны.

Глава пятая

МЭТР ЖЕРОМ

Летом 1864 года отец Верещагина получил свою долю в наследстве недавно скончавшегося состоятельного брата Алексея Васильевича и часть этой суммы, тысячу рублей, прислал в Тифлис сыну Василию. Тот довольно быстро решил, на что их потратит: он отправится в Париж и наладит там выпуск иллюстрированного издания для лучшего знакомства российской и европейской публики с красотами и своеобразием Кавказа — что-то типа «Русского художественного листка». Назвать свой журнал можно аналогично: «Кавказский художественный листок». Уже найден и компаньон — начальник фотографии Кавказской армии Удима. Париж же был выбран потому, что тамошние типографии, насколько знал Верещагин, превосходили петербургские качеством исполнения

иллюстраций — не даром Г. Г. Гагарин печатал свои кавказские альбомы в Париже.

Осенью этого года Верещагин вновь оказался в столице Франции. Увы, довольно скоро он убедился, что из его задумки выпустить периодическое художественное издание ничего не выйдет. Не хватало опыта, а главное — запас иллюстраций был ограничен: нельзя же помещать в журнале лишь собственные рисунки. К тому же подвел компаньон — Гудима вдруг отказался от участия в издании. В результате, отпечатав несколько листов, Верещагин решил, что затевать хлопотливое дело без надежд на успех не стоит.

Тогда у него родилась другая идея. Если уж он приехал в Париж, почему бы не разыскать Жана Леона Жерома, чьи картины произвели на него такое сильное впечатление на петербургской выставке, и не уговорить мэтра принять его к себе на выучку? Жером, как узнал Верещагин, преподавал в Школе изящных искусств при Французской академии художеств. И вот однажды Василий Верещагин явился к нему и объявил, что хотел бы стать его учеником. «Кто вас рекомендовал ко мне?» — поинтересовался мэтр и услышал в ответ: «Никто. Но мне нравится то, что вы делаете». Верещагин пояснил, что видел его картины на выставке в Петербурге, где учился в Академии художеств, и показал именитому французу свои рисунки, сделанные на Кавказе. Изучив их, мэтр поощрительно заметил: «Вы будете иметь талант». Вскоре молодой русский художник начал посещать мастерскую Жерома в парижской Школе изящных искусств.

К тому времени Жером был признанным авторитетом среди французских живописцев. Его восхождение к вершинам славы началось с участия в парижской Всемирной выставке 1855 года, на которой впервые был организован международный

художественный отдел. По ее итогам Жан Леон Жером и разделявший его взгляды на искусство Александр Кабанель удостоились за свои произведения красных ленточек кавалеров ордена Почетного легиона.

Полюбившаяся Верещагину «Дуэль после маскарада» была не слишком характерной для творчества Жерома, не отражала его общей направленности. Известность он получил как создатель картин в стиле «неогрек», изображавших повседневные сценки из времен Античности — например, юных греков и гречанок, наблюдающих за боем петухов. Как писал о Жероме хорошо знакомый с его творчеством искусствовед А. И. Сомов, «разделяя свою деятельность между Востоком, Западом и классической древностью, Жером пожинал, однако, наиболее обильные лавры в области последней». Но все новаторство француза сводилось к умелой стилизации на античные темы. «В его картинах классической древности, — писал Сомов, — мы видим не столько греков и римлян, сколько людей новейшего времени, француженок и французов, разыгрывающих пикантные сцены в античных костюмах и среди античных аксессуаров».

За два года до знакомства с ним Верещагина Жан Леон Жером и его сподвижник Александр Кабанель, оба уже члены Академии живописи, были назначены профессорами реформируемой Школы изящных искусств. Взлет международной популярности Жерома выражал себя и в том, что он получает весьма почетные и дорогостоящие заказы, — то оформляет личный вагон путешествующего к своей пастве папы Пия IX, то декорирует в родном отечестве новый дом для главы Второй империи Наполеона III, и дом особенный, в стиле, который был популярен в древних Помпеях.

Картины Жерома «модны», и модным считается учиться у него. Тем более что на нынешних выставках в парижском Салоне молодые художники должны

указывать под своими работами имя своего учителя, например «ученик Жерома», «ученик Кабанеля». Увы, соблазну писать свою фамилию рядом с фамилией мэтра поддавались не только французы, но и художники, приезжавшие учиться в Париж из других стран, в частности американцы.

Если бы Верещагин знал немного больше о творческом лице своего кумира, он, вероятно, не стал бы столь поспешно стремиться к нему на выучку. Но, не будучи искушен в современной французской живописи, молодой русский поклонник Жерома руководствовался доводом: «если знаменит, то учиться у него стоит».

Вспоминая первое свое появление в мастерской Жерома в Школе изящных искусств^[45], Верещагин отмечал, что со стороны других учеников он был встречен недружелюбно, насмешливым улюлюканьем и шутками дурного свойства, призванными унижить новичка, — такая здесь сложилась традиция. Со всех сторон он слышал ехидные реплики: «Какая головка у него, прямо шикарная!», «Ступай-ка, парень, принеси нам на два су черного мыла», «Нет, смотрите, этот русский и не хочет идти за мылом!», «Ну что ж, тогда на вертел его, на вертел!» Смысл последнего призыва был в том, чтобы раздеть новичка, привязать к чему-нибудь и вымазать с ног до головы синей краской.

Нечто подобное Верещагину было знакомо со времен кадетства, и еще тогда он научился в подобных обстоятельствах защищать себя. А сейчас у него в кармане на всякий случай лежал револьвер. Сунув руку в карман, он отступил к стене, занимая позицию для обороны. «Должно быть, — вспоминал художник, — что-то неладное проглядывало в моей позе и взгляде...»^[46] И это «что-то» подсказало ученикам Жерома, что с русским новичком лучше не связываться.

Неприятные впечатления от нравов, царивших в мастерской Жерома, сложились и у некоторых французских художников, кому довелось посещать эту мастерскую примерно в то же время, что и Верещагину. Так, Жан Франсуа Рафаэлли, вспоминая своих коллег, учившихся вместе с ним у Жерома, писал: «...Жалкие молодые люди, по большей части грубые и вульгарные, получают удовольствие от отвратительных шуток; они поют глупые, непристойные песни, устраивают постыдные маскарады»^[47].

И сама система преподавания «мэтра» также далеко не всем нравилась. Один из «учеников Жерома», ставший впоследствии видным представителем символизма во французской живописи, Одилон Редон, не скупился на критические слова, описывая методы руководителя мастерской: «Меня мучил профессор... он явно стремился вселить в меня свою собственную манеру видения и сделать из меня своего последователя — либо внушить мне отвращение к самому искусству. Он мне предписывал заключать в жесткий контур форму, которая мне казалась полной трепета жизни... он заставлял меня пренебрегать светом, не обращать внимания на сущность явлений... Такое обучение не соответствовало моей натуре. Профессор проявил непонятное и полное отсутствие интереса к моим природным способностям...»^[48]

С той же настойчивостью Жером взялся за обучение попавшего к нему молодого русского художника, советовал ему, согласно своей методике, учиться на «антиках», копировать полотна мастеров в Лувре. И Верещагин уже с тоской думает: «Стоило ли бежать из Петербурга от классициста Маркова, чтобы здесь, в Париже, услышать от Жерома примерно то же самое?» Нет уж, лучше идти своим путем и больше рисовать с

натуры. Тем более что Жером, умелый рисовальщик, всё же мог кое-чему научить.

В мае 1865 года в парижском художественном мире разразился небывалый скандал, связанный с показом на ежегодном Салоне новаторской картины Эдуара Мане «Олимпия». Последователи «добрых традиций» подвергли осмеянию и саму картину, и ее автора. В это время Мане писал своему другу, поэту и критику Шарлю Бодлеру: «Хотел бы я, чтобы Вы были здесь. Ругательства сыпались на меня, как град». О скандале вокруг «Олимпии» вспоминал почтительный ученик Жерома П. Кпенк: «Вы помните схватки, которые происходили из-за Мане в Школе в 1865 году? Я выходил из них с подбитым носом или глазом, но, поднимаясь с пола, продолжал ораторствовать: „Мане — это балаганный маляр...“ В это время приходит наш любимый профессор Жером и серьезно заявляет: „Незачем говорить о Мане — ведь это запрещено! Вы это прекрасно знаете!“ Он тоже любил шутку»^[49]. «Любитель шуток» Жером был именно в том лагере, который поддерживал публичную травлю Мане, новатора в живописи.

Но этих битв вокруг «Олимпии», в которых среди немногих защитников Мане был молодой писатель и художественный критик Эмиль Золя, Верещагин уже не застал — ранней весной он вновь выехал на Кавказ. «Я вырвался из Парижа, точно из темницы, — вспоминал Василий Васильевич, — и принялся рисовать на свободе с каким-то остервенением».

Отец опять помог деньгами, и по пути Верещагин завернул в Женеву, где его старший брат Николай, увлекшийся аграрными проектами, перенимал у швейцарцев опыт сыроварения. Далее маршрут художника пролегал через Австрию по Дунаю, затем из Одессы в Крым, а оттуда (из Керчи) — пароходом в

Сухум, Поты, Орпири; далее он проследовал через Кутаиси в Тифлис. Его альбомы по дороге заполнялись рисованными портретами представителей разных народов — австрийцев, венгров, румын; в Крыму — русских, цыган, евреев...

Явившись по прибытии в Тифлис в контору Кавказского общества сельского хозяйства, Верещагин представил свои литографированные в Париже рисунки, выполненные в поездках по Кавказу: изображения лошадей различных пород, овец, коз, осликов. Его работа была одобрена, и, поскольку художник выразил желание продолжить эти занятия, ему выдали на новые поездки 500 рублей. Путешествовать по Кавказу было отнюдь не просто, и молодому художнику оформили документ, предписывающий станционным смотрителям оказывать его подателю всяческое внимание.

Из Тифлиса он направился в Шушу — административный центр Карабахской провинции, торопясь, чтобы попасть на религиозную церемонию, которая, как ему было известно, проходила там в мае. Однако, несмотря на сопроводительную бумагу с предписанием об оказании ему возможного содействия и предоставлении конвоя, на практике получалось совсем иначе. Конвой под разными предлогами на станциях не давали, а когда художник начинал сердиться, смотрители терпеливо объясняли, что в любом случае, с конвоем или без него, лучше передвигаться по ночам. Народ, мол, в этих краях такой, что если и не убьют, то непременно ограбят. А на вопрос: «Так что ж, конвой, выходит, и не нужен?» — отвечали: «Э, сударь, как можно полагаться на этот народ? При опасности только пятки их засверкают — все дадут тягу»^[50]. Верещагин недоумеваает: вроде воевать уже закончили, а навести порядок, искоренить

грабежи и разбой всё же не удаётся. В чем же дело? Не провести ли собственное расследование — расспросить местных крестьян? Результат его поразил: «Те лица, которые должны способствовать развитию здешнего народонаселения, потворствуют первые воровству и грабежам». «Жадность некоторых местных властей — первое зло, — констатирует он в своих кавказских заметках. — Виноватый почти всегда может рассчитывать откупиться более или менее значительной суммой, смотря по важности проступка. Весь вопрос в том, может ли преступник дать известную взятку»^[51]. А бывает и хуже: состоятельных граждан берут в заложники, объявляют их преступниками и требуют выкуп за освобождение.

Изучать животных, используемых на Кавказе в сельском хозяйстве, было, конечно, интересно. И всё же в первую очередь его занимают проживающие здесь люди — их нравы, обычаи, вера. В Шуше, на религиозном празднике мусульман-шиитов, Верещагин становится свидетелем того, до какой степени фанатизма и исступленности доводят себя местные жители в память о страданиях и мученической смерти имамов, почитаемых шиитским толком. В первую очередь такое поклонение относилось к имаму Хусейну^[52], некогда поднявшему восстание против угнетателей его народа и погибшему в неравной борьбе. Поклонение Хусейну и готовность следовать его примеру единоверцы выражали поистине необычными способами. Верещагин описал процессию в Шуше: несколько сот человек, шедших в две шеренги, резали свои лица шашками так, что белые простыни, которые они повязывали себе вокруг шеи, чтобы не запачкать одежду, были сплошь залиты кровью. Некоторые от потери крови падали на землю без сил. Народ с рыданиями следовал за безголовым чучелом Хусейна,

утыканным стрелами. Кровопусканием с помощью шашек самоистязание не ограничивалось. Мучения себе причинялись и другими предметами: под кожу вгонялись деревянные палочки, железные стержни, крючья, кинжалы... Впечатление от вида такого изуверства было чрезвычайно мрачное, и Верещагин писал, что зрелища, подобного этому, «по фанатизму и дикости, вероятно, не сохранилось в наше время... нигде».

Прослышав, что в тех же краях и далее, у границы с Турцией, есть поселения, где живут молокане и духоборы^[53], художник решил познакомиться и с ними. С этой целью он предусмотрительно запасся рекомендациями к руководителям этих сект от неоднократно там бывавшего «полковника М.», а также, по его совету, подыскал себе опытного проводника.

В очерках «Путешествие по Закавказью» Верещагин рассказал о жизни духоборов, которых посетил в деревне Славянка недалеко от города Гянджи, и молокан, разысканных им в деревне Новая Саратовка. Ранее они проживали в других краях: в центральных губерниях России, откуда были выселены сначала в Таврическую губернию, а затем на Кавказ. Им равно пришлось пострадать за свою веру. Художник посещает молельные дома сектантов, записывает исполняемые ими псалмы, зарисовывает в альбоме наиболее характерные типы духоборов и молокан и сцены их молитвенных собраний. Несмотря на рекомендации (а может быть, именно из-за этих писем «полковника М.»), кое-где его встречают весьма настороженно. «Относительно моего приезда и занятий, — писал Верещагин, — духоборцы были гораздо менее подозрительны, чем молокане; эти последние так, кажется, и остались уверены, что мое пребывание у них имело целью тайные розыски и в перспективе ссылку их

на Амур. Правда, и духоборцы не вдруг разговорились»^[54].

Наблюдая образ жизни и нравы сектантов, странствующий художник не забывал отрабатывать задание Кавказского общества сельского хозяйства. В его блокноте появляется запись о том, что на 205 «дымов» у духоборов в Славянке приходится до семи тысяч голов разного скота. Их крупный рогатый скот представлял собой помесь туземной породы с черноморской, а овцы, называемые у них шпанки, отличались особо ценившейся шерстью.

Завершив к осени кавказские странствия, Верещагин через Петербург возвращается в Париж. Его альбомы полны новыми рисунками, вызвавшими огромный интерес Жерома и его коллеги-художника Александра Вида. На основе сделанных с натуры набросков Верещагин выполняет в Париже два больших рисунка — «Духоборы на молитве» и «Религиозная процессия мусульман в Шуше». Первый из них профессор Жером, пользуясь своим влиянием в парижском художественном мире, пристраивает на ежегодный Салон 1866 года. Впрочем, рисунок был повешен слишком высоко, и потому мало кто мог оценить его по достоинству. Надо полагать, на этой выставке Верещагин, по принятым правилам, уже значился как «ученик Жерома», хотя едва ли мэтр имел сколько-нибудь значительное влияние на формирование творческого лица попавшего в его мастерскую русского рисовальщика.

В ту зиму Эмиль Золя, пропагандируя новую живопись, ярчайшим представителем которой он считал Эдуара Мане, мимоходом иронически отзывался в своих статьях по поводу живописных красот официального искусства. Поминал и Жерома с его «гипсовой Клеопатрой». В «Прощальном слове художественного

критика» Золя констатировал: «Мода на г-на Жерома уже проходит». Однако сомнительно, чтобы Верещагин был знаком с этими статьями: тогда имя Золя мало что говорило даже самим французам.

А в это время в Школе изящных искусств французский философ и культуролог Ипполит Тэн начал читать лекции по истории мировой живописи, обращая особое внимание на то влияние, которое оказывают на формирование художника «раса, среда и исторический момент». Вскоре он издаст свои лекции в книге, озаглавленной «Философия искусства» и завоевавшей популярность не только во Франции, но и в других странах, включая Россию. Оригинальностью мыслей и блестящей литературной формой они должны были произвести впечатление на Верещагина. Впрочем, нет никаких данных, что он эти лекции посещал.

На летние каникулы Василий едет уже не на Кавказ, а в родные края. После смерти дяди, Алексея Васильевича, его богатое село Любец перешло по наследству к родителям художника. Проживая в Любце, Верещагин задумывает большую картину «Бурлаки». Их вид, когда они проходили берегом реки, таща за собой баржи и суда, поразил его еще в детстве. Итак, довольно с него кавказской экзотики. Не вдохновляют и «нео-греческие», и восточные сюжеты парижского наставника мэтра Жерома. Хочется запечатлеть тему типично российскую, жестко реалистическую. От напряженной летней работы Верещагина осталось около десятка этюдов с фигурами бурлаков, выполненных частично в Любце, на Шексне, а частично на Волге, где Василий жил летом у поселившегося там старшего брата Николая. Написан был и эскиз с большой артелью бурлаков. Саму же картину на эту тему он начал писать в Париже, по возвращении к учебе в Школе изящных искусств. Верещагин нигде не упоминал, видел ли парижский наставник большое

произведение (или хотя бы этюды к нему), над которым работал его ученик. Но если и видел, то едва ли одобрил их. На взгляд Жерома, за подобные сюжеты «из грубой действительности» художнику братья ни в коем случае не следовало.

Недостаток опыта не позволил Верещагину создать столь же убедительное полотно, какое удалось написать на этот сюжет несколько лет спустя И. Е. Репину. Но свое первенство в обращении к этой теме Василий Васильевич ценил высоко. И потому в 1873 году, проживая в Мюнхене, он был всерьез задет словами критика из «Санкт-Петербургских ведомостей» по поводу «Бурлаков на Волге» Репина: «...Подобного сюжета никто еще не смел брать у нас... даром что и этот сюжет, и эта задача давно стоят перед нашими художниками». Чтобы развеять заблуждения критика и восстановить истину, Верещагин написал письмо редактору газеты А. А. Краевскому, в котором говорилось: «Позволю себе заметить, что еще в 1866 году я написал в Париже большую картину, именно *Бурлаков на Волге*, за этюдами для которой провел на месте всё предыдущее лето. Этюды эти хорошо известные бывшему вице-президенту Академии художеств князю Гагарину, также товарищам моим Гуну, Брюллову и другим, которые, вероятно, помнят и начало самой картины, хотя последняя, по обстоятельствам, до сих пор не окончена»^[55]. Из письма ясно, что этим замыслом Верещагин хотел заинтересовать отнюдь не мэтра Жерома, а тех, кто помнил его в Императорской академии художеств.

Закончить же полотно в Париже ему помешали весьма стесненные денежные обстоятельства. Поссорившись с родителями, он лишился их материальной поддержки. Пришлось для заработка срочно взяться за другую работу: он готовит для

французского журнала «Le Tour du Monde» большую статью о своем кавказском путешествии, иллюстрированную собственными рисунками, общим числом около семидесяти. А позднее его захватили иные замыслы, возникшие во время новых путешествий.

Глава шестая В СРЕДНЕЙ АЗИИ

Выполненные маслом эскизы к картине «Бурлаки» знаменовали поворот Верещагина к живописи. Однако краски на его полотнах пока были тусклы, невыразительны. Он и сам считал, что самое удачное из сделанного до сих пор — некоторые рисунки, выполненные на Кавказе: портрет молоканского пресвитера П. А. Семенова, «Духоборы на молитве», «Религиозная процессия мусульман в Шуше». И потому, вернувшись весной из Парижа в Петербург, он, чтобы напомнить о себе и показать, что поездка на Кавказ была не напрасной, представил два последних рисунка на академическую выставку, где обычно экспонировали свои работы молодые художники, питомцы академии.

Встретившись с Александром Егоровичем Бейдемано, Василий услышал от бывшего наставника, что генерал Константин Петрович Кауфман, только что назначенный командующим войсками Туркестанского военного округа и генерал-губернатором Туркестана, подыскивает художника, который смог бы отправиться вместе с ним в Среднюю Азию. Воодушевленный перспективой увидеть новый, загадочный край, Верещагин через петербургских друзей добился встречи с Кауфманом и показал ему свои рисунки. Энергичный молодой художник произвел на Кауфмана благоприятное впечатление. 22 августа 1867 года состоялось официальное назначение прапорщика

Верещагина на службу при генерал-губернаторе Туркестана. Вспоминая то время, художник писал, что Кауфман обещал ему частые поездки по краю. С целью сохранить относительно независимое положение Василий выговорил у генерал-губернатора разрешение не носить форму и добился от него обещания не давать ему очередные чины. Фактически он отправлялся в путь на правах прикомандированного к высокому начальству вольного художника, призванного запечатлеть пейзажи, постройки, одежду и, самое главное, людей, населявших присоединяемые к России территории. Подобным же образом мореплаватели прежних времен, отправляясь открывать новые земли и знакомиться с проживавшими на них племенами, брали на свои корабли живописцев, чтобы по окончании путешествий предоставить наглядный отчет обо всем, что было ими увидено и открыто в дальних странствиях. Но у Верещагина помимо интереса к изображению мирной жизни «туземцев» был иной мощный стимул для поездки в Азию. «...Хотел узнать, — писал он, — что такое истинная война, о которой много читал и слышал и близ которой был на Кавказе»^[56].

Завершив длительную Кавказскую войну, Россия получила возможность резко усилить свою активность на другом направлении, которое считала чрезвычайно важным, — в Средней Азии. Крестьянская реформа дала толчок развитию промышленности и торговли. Империя нуждалась и в новых рынках сбыта, и в источниках сырья, и в людских ресурсах для освоения присоединяемых территорий. Обширные среднеазиатские регионы могли дать и то, и другое, и третье — если, конечно, поторопиться, не позволив чересчур активной в этом регионе Англии опередить себя. А англичанам мало было Индии. Они ведут войны уже и в Иране, и в Афганистане. Если промедлить,

британские подданные вскоре окажутся у российских границ. Русское правительство медлить не стало, и в июле 1865 года войска генерала Н. Г. Черняева вошли в Ташкент. Год спустя этот город стал центром Туркестанской области в составе Оренбургского генерал-губернаторства. А в июле 1867 года было принято решение образовать новое генерал-губернаторство — Туркестанское — с двумя областями: Сырдарьинской и Семиреченской. Генерал-адъютант Кауфман был назначен руководителем нового территориального образования России лично Александром II. При этом учитывался его достойный послужной список: более чем десятилетнее участие в Кавказской войне (где он проявил и способности военачальника, и личную храбрость) и его административный дар (Кауфман послужил виленским, ковенским, гродненским генерал-губернатором). Сочетание административных талантов с качествами опытного военачальника в данном случае было как нельзя кстати, тем более что на новом посту К. П. Кауфман получил полномочия для расширения и укрепления новых границ Российской империи.

«От Оренбурга до Ташкента» — так озаглавил Верещагин свои путевые очерки, которые он опубликовал сначала в ряде петербургских газет, а затем, в полном виде и со своими рисунками, — в журнале «Всемирный путешественник». Выехав из Петербурга в конце августа 1867 года, он на шестой день, в сентябре, прибыл в Оренбург. Художник прожил там несколько дней и, двинувшись далее, на юго-восток, 19 ноября достиг Ташкента — столицы нового генерал-губернаторства.

Занимаясь по пути привычным для себя делом и одновременно выполняя поручение Кауфмана, он заполнял альбомы многочисленными рисунками.

Подписи под ними указывают или национальность человека, или географию места. Так появились рисунки «Голова казаха в войлочной шляпе», «Узбек в чалме», «Богатый казах в тубетейке», «Старая крепость по дороге из Чимкента в Ташкент», «Постоялый двор близ Ташкента», «Мечеть в городе Туркестане», «Казахские кибитки»...

Как отмечал в своих заметках Верещагин, более или менее цивилизованное путешествие заканчивалось в Самаре. А далее, вплоть до Оренбурга, лежали разбитые дороги, беспокоили вечные проблемы добывания продовольствия, поражало жалкое состояние местных станций — кишущих насекомыми мазанок. И вот, в преддверии Азии, Оренбург с его мечетями и минаретами, придающими ему, как считал художник, сходство с Казанью. Несколько дней, проведенных в этом городе, Верещагин не потратил даром. Он посетил местную тюрьму, где был принят за официальное лицо; воодушевленные появлением «начальника», арестанты засыпали его жалобами и просьбами. По выражению Верещагина, он «обогатил» свой альбом портретами нескольких преступников. Следующая экскурсия — на меновой двор, представлявший собой скопище торговцев из разных земель, приезжавших на лошадях, верблюдах, ослах и предлагавших всё, что было нужно для жизни кочевому человеку: животных, платье, домашнюю утварь, ткани и украшения для «дочерей Евы».

Верещагину довелось познакомиться в городе с бухарским послом, прибывшим со свитой для переговоров с русскими чиновниками. Но пославший их с высокой миссией эмир был так скуп, что, по словам Верещагина, вся делегация во главе с послом умерла бы от голода из-за недостатка средств, если бы русское правительство из сострадания не взяло «дипломатов»

на свой кошт, выплачивая послу по восемь рублей в день.

В отчете о путешествии, опубликованном в «Санкт-Петербургских ведомостях», Верещагин писал о явном нерасположении некоторых чиновников этого края к путникам, направлявшимся в Ташкент: им под разными предлогами отказывались давать лошадей на почтовых станциях. «Источник этой неприязни, — пояснял он, — неудовольствие на отделение области от общего управления Оренбургским краем и на учреждение совершенно независимого от нее управления»^[57]. Возникали проблемы и с получением места в почтовом экипаже. И потому перед выездом из Оренбурга Верещагин приобрел собственное транспортное средство — легкий тарантас, какие использовали местные жители для поездок по городу и его окрестностям. «Вероятно, я первый, — предположил художник, — дерзнул отправиться в этом легком экипаже за две тысячи верст»^[58].

Экипаж — хотя и малогабаритный, куда много вещей не уложишь, — у него был; получать же лошадей на станциях теперь помогал приобретенный по совету опытных людей небольшой револьвер. В случае отказа художник с многозначительным видом опускал руку в карман, где лежало оружие, и лошади как по волшебству сразу находились. Однако иногда возникали проблемы иного рода: после недавнего образования нового генерал-губернаторства в Ташкент по делам службы стремились поскорее попасть назначенные туда военные и чиновники. На одной из станций, по словам Верещагина, из-за скопления путешественников и недостатка лошадей ему грозила перспектива просидеть в ожидании своей очереди 20, а то и 30 часов. И тогда, признаётся он, пришлось подкупить «честных киргизских ямщиков, предложив

им значительную награду; это убедило их отправить меня раньше очереди». Для бегства со станции был избран такой момент, когда трудно было ему помешать. «Этот предательский замысел, — повествовал Верещагин в опубликованном три года спустя в журнале „Всемирный путешественник“ большом очерке о том, как он добирался до Ташкента, — был приведен в исполнение с первыми лучами солнца. Я уехал в тарантасе прежде, нежели мои сотоварищи по несчастью успели воспротивиться этому незаконному поступку. Совесть моя молчала... Да, наконец, — рассуждал я, — путешественники, оставшиеся на станции, все люди солидные, у них нет ни желания, ни храбрости пуститься вперед с лихорадочной торопливостью и безумной неосмотрительностью артистов, которые способны отыскивать типы, краски и световые эффекты даже в степях и оазисах центральной Азии»^[59]. Одним словом, автор был уверен, что «артисты» — люди особенные, отличавшиеся от обычных смертных, — имеют право и на свой кодекс поведения.

После трудного путешествия, занявшего без малого три месяца, Верещагин достиг утопавшего в садах Ташкента. Он устроился в единственной гостинице, расположенной в центре города. Процедура представления местным начальникам свела художника с генералом Александром Константиновичем Гейнсом, начальником канцелярии Кауфмана. Гейнс, будучи еще полковником Генерального штаба, входил в состав высокой комиссии, которой поручалось детальное исследование новых среднеазиатских владений России с целью выработки законов по их управлению. Два года без отдыха он вместе с другими членами комиссии колесил по степям и селениям, где проживали «туземцы», изучал нравы, историю, религиозные

верования этих народов, вел подробный дневник, куда заносил всё ценное из увиденного и услышанного. Плодом деятельности комиссии, душой которой, по общему мнению, был Александр Константинович, стали проект Положения об управлении в Семиреченской и Сырдарьинской областях и рекомендация о скорейшем выделении Туркестанского края в отдельное генерал-губернаторство с включением в его состав двух упомянутых областей.

Большой знаток быта местных народов, А. К. Гейнс являлся именно тем человеком, кто мог дать ответ на многие интересовавшие Верещагина вопросы. Знакомство с энергичным 33-летним генералом, который, видимо, стал непосредственным начальником прибывшего на службу в Ташкент художника, скоро перешагнуло официальные рамки и перешло в дружеские отношения.

Один из современников вспоминал, что в то время, в период организационных работ в Ташкенте, квартира Гейнса с утра до вечера была запружена массой «туземцев» — как жителей самого Ташкента, так и прибывших из дальних областей. Наблюдая их у Гейнса, Верещагин всё же предпочитает знакомиться с местными жителями в естественной среде. Он посещает базары с их разноголосицей, деловой сутолокой, калейдоскопом ярких одежд и лиц и записывает: «В торговом отношении Ташкент не имеет соперников... В нем сходятся главные торговые дороги Центральной Азии, и тут же проходят караваны, идущие из Бухары и Коканда в Россию и обратно». Он не чурается заходить туда, где бывают лишь немногие европейцы: в убежища нищенствующих дервишей, называемые *калентарханами*. Там молятся и спят, пьют чай, курят опиум, а нередко и едят слепленные из него шарики или плитки. Бродя по городу и беседуя с местными жителями и знатоками истории этого края,

подобными А. К. Гейнсу, Верещагин узнаёт, что еще недавно, до прихода сюда русских, в Ташкенте и других городах можно было видеть караван-сарай невольников, где шла торговля людьми (они сохранились и в Хиве, и в Бухаре, и в Коканде — соседних с Туркестаном территориях, где еще господствовали вполне варварские порядки). Что-то уже изменилось и в статусе женщин, хотя в провинции они еще находились, по существу, на положении невольниц, которых покупали, как необходимую для жизни вещь. Но ветер перемен дул всё сильнее.

«Чтобы убедиться в этом, — писал Верещагин, — прислушайтесь к осторожным, но весьма горьким жалобам старого аксакала, хозяина моего дома.

— Последние дни приближаются, — говорит он мне, с отчаянием размахивая руками.

— А! Почему же?

— И вы еще спрашиваете? Да разве вы не видите, что мы уже не господа своим женам? Как только женщину бьют, она сейчас же угрожает уйти к русским»^[60].

В ту зиму 1867/68 года, которую Верещагин провел в Ташкенте, в городе можно было встретить интересных людей. Одним из них был уже известный путешественник, исследователь Туркестана Николай Алексеевич Северцов, ставший первым европейцем, одолевшим горы Центрального Тянь-Шаня. Он жутко мерз в «небесных горах», но всё же прошел их и теперь отдыхал в Ташкенте после тяжелейшей экспедиции и приводил в порядок свои коллекции. В этой поездке Северцов открыл новый вид птичек, которых назвал «расписными синичками», но еще более гордился добытым им экземпляром снежного грифа — «крылатого чудища Тянь-Шаня», с размахом крыльев почти в три метра. Рассказы одержимого страстью к

исследованиям человека произвели на художника огромное впечатление. Чего стоило одно воспоминание Северцова о десятилетней давности походе в верховья Сырдарьи, во время которого его отряд был атакован кокандцами, а сам он, тяжело раненный, был взят в плен с целью получения выкупа. Увлеченно слушая Северцова, молодой художник укреплялся в мысли, что в любой, самой отчаянной ситуации главное — не унывать, верить в себя. Тогда он не мог предвидеть, что подобная крепость духа понадобится довольно скоро и ему самому, но внутренне уже готовился к грядущим испытаниям.

Глава седьмая

САМАРКАНД

Наступила весна, расцвела природа. Верещагин всё острее ощущал жажду перемен. Не слишком ли засиделся он в городе? Наконец в марте он получает предписание К. П. Кауфмана отправиться в Сырдарьинскую и Семиреченскую области для этнографических наблюдений. Впрочем, эта поездка должна была преследовать и иные, более серьезные цели: своего рода зондаж эффективности российской политики в подчиненных областях. «При этом поручаю Вам, — было сказано в предписании, — обратить особое внимание на то, каким значением пользуется местная русская администрация в среде населения и имеет ли имя русское то высокое нравственное влияние, какое оно должно иметь по своему положению в отношении цивилизации и правильного гражданского устройства края. И если не имеет, то выяснить личным наблюдением, от чего это происходит»^[61].

Двадцать второго марта 1868 года Верещагин в сопровождении трех человек — переводчика, слуги из

местных жителей и казака — выехал из Ташкента в направлении города Ходжент. В пути могло случиться всякое, и все четверо были вооружены. Документ, которым снабдил художника Кауфман, удостоверял его полномочия как личного представителя генерал-губернатора и предписывал местным властям оказывать ему всяческое содействие.

Уже в начале этой поездки Верещагин понял, что теперь ему помимо выполнения зарисовок в альбомах придется делать много других дел, к чему он был готов далеко не столь же хорошо. В населенной сартами^[62] деревне Ходжакенте сын хозяина дома, где остановился художник, страдал от желтой лихорадки. Подобное заболевание в местных краях было весьма распространенным, и в походной аптечке, которой снабдили Верещагина перед отъездом из Ташкента, было лекарство от него. Юноша, страдавший от болезни четыре месяца, уже на следующий день после принятия порошка почувствовал себя намного лучше. Слава о русском лекаре мгновенно распространилась от дома к дому, и страдающие разными хворями, которых в селении оказалось немало, стали одолевать его просьбами о помощи. Пришлось вновь изображать лекаря, действуя по принципу «не навреди».

Что же касалось его главного занятия — зарисовок людей и построек, — то оно подобного успеха не имело. Люди подчас боялись, когда он брался за карандаш и хотел сделать чей-то портрет, спрашивали, не случится ли с ними от этого беды. Вероятно, художника многие из них видели впервые в жизни, и некоторые воспринимали его как колдуна. Дружелюбный вид молодого русского и небольшие подарки обычно помогали успокоить людей, но не всегда. Достаточно было кому-то пустить слух, что всех парней селения, которых изобразит на бумаге этот русский, заберут в

армию, как люди начали старательно избегать общения с художником, а некоторые мальчишки в страхе даже стремглав убегали от него.

В пути случались ситуации, когда специальный уполномоченный генерал-губернатора не мог ограничиться простым наблюдением местных нравов. В одном из селений он увидел бежавшую по улице женщину, преследуемую несколькими всадниками. Вскоре ее догнали, заткнули кляпом рот, чтобы не кричала, и привязали арканом к седлу, вынудив бежать за лошадью, пока есть силы. Возмущенный варварской сценой художник посчитал, что надо вмешаться, и строго спросил: «Зачем вы мучаете эту женщину?» Ему ответили: «Это жена нашего друга. Она бежала из дома. А наш друг заплатил за нее триста коканов». По требованию Верещагина беглянку отпустили. Но он понимал, что изменить ее участь не в силах: стоит ему покинуть деревню, как она вновь попадет во власть немилого мужа — слишком еще сильны вековые жестокие традиции, такие порядки, когда человека можно купить или продать.

Пребывание в большом селении Бука поначалу складывалось вполне спокойно. Вспомнив о просьбе Н. А. Северцова, Верещагин начал собирать для него коллекцию скорпионов. Никто ему не мешал. Но вскоре он заметил: что-то менялось в настроении жителей. Те, кто еще вчера относился к их небольшому отряду если не дружественно, то вполне терпимо, сегодня бросали на них откровенно враждебные взгляды. И кто-то на улице уже прошипел вслед призыв к мести: «Газават». Причину растущей напряженности прояснило письмо, доставленное прискакавшим в деревню нарочным. В нем сообщалось, что бухарский эмир, находившийся в Самарканде, объявил русским «священную войну». В ответ войска Туркестанского военного округа приведены в боевую готовность и передовой отряд уже

движется в сторону Самарканда. Вспоминая свои чувства в тот момент, Верещагин писал: «Война! И так близко от меня! В самой Центральной Азии! Мне захотелось поближе посмотреть тревогу сражений, и я немедленно покинул деревню, где рассчитывал пожить гораздо дольше»^[63].

Желание увидеть войну заставило художника несколько скорректировать свой маршрут. На пути к селению Ура-Тюбе спутники предупредили начальника отряда, что здесь, в ущелье, где течет река Як-Су («Белая вода»), места опасные и часто бродят *карака*, то есть разбойники. Что ж, время и место для нападения вполне подходящие: ночь, луна освещает мрачные, уходящие к облакам скалы. Но надо было дать спутникам понять, что их начальник не из тех людей, кто при малейшей опасности празднует труса. Верещагин достает из кармана револьвер и говорит проводнику: «Успокойся, друг мой! Меня взять не так просто, и вот этим я перебую пять-шесть ваших карака».

Недалеко от Самарканда Верещагин присоединился к русскому отряду, в котором был купец Хлудов со своим караваном. Приближаясь к городу и достигнув цветущей, орошаемой каналами долине Зеравшана, они узнали, что битва за Самарканд была недолгой. Понесшие урон войска эмира отошли, дав русским солдатам возможность беспрепятственно войти в город. И вот уже видны следы недавнего боя — трупы бухарских солдат, мертвые лошади. «Я никогда не видел поле боя, — вспоминал эту мрачную картину художник, — и сердце мое облилось кровью»^[64].

О том, почему генерал Кауфман решил идти на Самарканд при угрозе газавата со стороны бухарского эмира, написал участник этого похода и впоследствии видный военный деятель России А. Н. Куропаткин^[65] в

книге «Завоевание Туркмении»: «При таком положении дела неизбежность вооруженной борьбы с Бухарою стала очевидною. Предстояло решить, будет ли эта борьба с нашей стороны оборонительная или наступательная. Генерал Кауфман решил, что *для оборонительной войны у нас недостаточно войск* для прикрытия обширных границ от вторжения противника и для борьбы внутри наших пределов с бухарцами и восставшим населением... Напротив, быстрый и решительный удар, нанесенный бухарцам в центре их сосредоточения, обещал скоро затушить начинавшийся в мусульманском мире пожар»^[66].

С волнением, вызванным мыслью, что совсем скоро он увидит один из древнейших городов мира, Верещагин обозревал Самарканд с холма Чапан-Ата: «Самарканд был тут, у моих ног, потопленный в зелени. Над этими садами и холмами возвышались громадные древние мечети. И я, приехав так издалека, готовился вступить в город, некогда столь великолепный, бывший столицею Тимура Хромого». В занятом русскими войсками городе Верещагин встретил и К. П. Кауфмана, и начальника его канцелярии А. К. Гейнса. Художнику выделили комнату в небольшом доме по соседству с помещением, в котором расположились генералы. Через двор от этих строений находился великолепнейший самаркандский дворец. Территория с древними, времен Тамерлана, постройками и современными домами, в которых расположился русский гарнизон, была обнесена высокой стеной со рвом под ней и представляла собой своего рода цитадель. Впрочем, крепостная стена в нескольких местах разрушилась, и в ней виднелись проломы. Так что крепость отнюдь не была неприступной для неприятеля, и это выяснилось довольно скоро.

Но пока всё было спокойно. В очерке, запечатлевшем события тех майских дней 1868 года, Верещагин писал, что каждый день он ездил из крепости в город, где проживало в основном местное население, осматривал базар и старые мечети, «между которыми уцелело еще немало чудных изразцов». Впечатления его яркие, необыкновенны: «Материала для изучения и рисования было столько, что буквально трудно было решиться, за что ранее приняться». И всё же он был разочарован, что картина сражения вновь ускользнула от него, и потому без раздумий присоединился к отряду генерала Н. Н. Головачева, выступившего для занятия близлежащей крепости Каты-Курган. «Я сделал с ним этот маленький поход, — вспоминал Верещагин, — в надежде увидеть хоть теперь битву вблизи, но кроме пыли, ничего не видел — крепость сдалась без боя...» Такой исход огорчил не только художника. Раздосадованы — правда, по иной причине — были и офицеры отряда. Верещагин мягко иронизировал: «Дело, которого так пламенно желал отряд, ускользнуло из рук, а с ним и награды, отличия, повышения — грустно!»

Не увидев битвы, художник всё же получил возможность стать свидетелем (и даже участником) военной дипломатии, когда в распоряжение русского отряда прибыли два посланника бухарского эмира, уполномоченные вести переговоры. Российскую сторону на них представлял генерал Гейнс, и он попросил Верещагина выступить в качестве его секретаря и всё тщательно записывать. Увы, реальных результатов переговоры не дали — прийти к соглашению о прекращении военных действий не удалось.

Между тем, узнав, что войско эмира выступило в направлении Зерабулакских высот, генерал Кауфман принял решение вывести большую часть своего отряда из Самарканда и там, на этих высотах, дать бухарцам

бой. Однако Верещагин теперь предпочел остаться в городе вместе с небольшим, человек в пятьсот, гарнизоном. У него накопилось много работы: надо было писать старую мечеть «с остатками чудесных изразцов, когда-то ее покрывавших», да еще этюд весьма живописного афганца. К тому же он стал сомневаться в том, что скоро сможет наблюдать битву: «Так надоели песок, пыль и пыль, которую я видел везде вместо настоящих сражений».

Но спокойно поработать художнику не удалось. Случилось непредвиденное: как только основные части вместе с генералом Кауфманом покинули город, казавшийся вполне мирным, обстановка в нем начала быстро меняться. Поползли слухи о враждебности местного населения к русским, о готовящемся восстании и о том, что на помощь жителям Самарканда подходит вооруженное подкрепление. И вот уже майор Серов, из уральских казаков, которому К. П. Кауфман поручил перед своим уходом всю непростую работу с местными жителями, настойчиво уговаривает Верещагина не выходить более за крепостные стены: обстановка в городе тревожная, могут и убить, пропадете, мол, бесследно, и нельзя будет дознаться, кто убил. Не прошло и дня, как подтвердились слухи о подходе к городу большого отряда войск эмира. Рано утром, по воспоминаниям Верещагина, «и в бинокль, и без бинокля ясно было видно, что вся возвышенность Чапан-Ата, господствующая над городом, покрыта войсками, очевидно, довольно правильно вооруженными, так как блестели ружья, составленные в козлы. По фронту ездили конные начальники, рассылались гонцы...». Штурм самаркандской крепости, обороняемой небольшим гарнизоном, начался на следующий день и продлился более недели. И это время, проведенное в бесконечных сражениях,

оказалось очень важным для всей дальнейшей жизни Василия Васильевича Верещагина.

Воспоминаниями о том, что довелось тогда пережить, художник поделился лишь 20 лет спустя, в очерке «Самарканд в 1868 году», опубликованном в журнале «Русская старина». К тому времени об этих событиях было написано уже немало, но в основном это были скудные отчеты, добросовестно излагавшие, как действовали нападавшие и как отбивался от их атак гарнизон крепости. На таком фоне очерк Верещагина стоит особняком: это живой, богатый реалистическими деталями рассказ очевидца, написанный в лучших традициях русской военной прозы.

Всю тяжесть положения Верещагин осознал уже в первое утро осады крепости, когда повстречал озабоченно крутившего ус майора Серова. Тот растерянно бормотал: «Вот так штука, вот так штука!» На вопрос художника: «Неужели так плохо?» — Серов ответил: «Пока еще ничего, но у нас 500 человек гарнизона, а у них, по моим сведениям, двадцать тысяч»^[67]. Начало штурма застало Верещагина у Бухарских ворот крепости. Интенсивный обстрел со стороны противника уже привел к первым потерям. «Я, — описывал свои действия художник, — взял ружье от первого убитого около меня солдата, наполнил карманы патронами от убитых же и 8 дней оборонял крепость вместе со всеми военными товарищами и... не по какому-либо особенному геройству, а просто потому, что гарнизон наш был уж очень малочислен, так что даже все выздоравливающие из госпиталя, еще малосильные, были выведены на службу для увеличения числа штыков — тут здоровому человеку оставаться праздным грешно, невысказано»^[68].

Раненых, но способных держать оружие, упоминает Верещагин, привел из лазарета арестованный

Кауфманом за дерзость полковник Н. Н. Назаров. Именно он, а не назначенный Кауфманом комендантом крепости майор Штемпель, из обрусевших немцев, стал душой обороны. Узнав о штурме, Назаров тут же решил, что он должен быть вместе с ее защитниками, явился на самое опасное место и постарался успокоить растерянных солдат, бежавших к нему со словами: «Врываются, ваше высокоблагородие, врываются!» Назаров спокойно ответил: «Не бойтесь, братцы, я с вами». И этой уверенностью в себе и в том, что ничего страшного не происходит и дружными действиями они отобьют атаку, он сразу приглушил панические настроения. Тем самым он расположил к себе влившегося в ряды защитников крепости Верещагина. С этой минуты, вспоминал художник, они с Назаровым были неразлучны все дни штурма. К моменту их встречи у Бухарских ворот, через которые в крепость стремились проникнуть нападавшие, там было убито уже немало солдат. Одного пуля сразила прямо в лоб, другому попала близ сердца.

«Он, — воскрешая в памяти всё виденное, писал Верещагин, — выпустил из рук ружье, схватился за грудь и побежал по площади вкруговую, крича:

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

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

Этому сюжету Василий Васильевич посвятил одну из картин, написанных позднее по самаркандским впечатлениям, и назвал ее «Смертельно раненный».

Большие потери произвели гнетущее впечатление на солдат, и они с угрюмым видом бормотали: «Всем нам тут помирать. О, Господи, наказал за грехи! Как живые выйдем?» Некоторые обвиняли и Кауфмана в

том, что он ушел из крепости, не подумав должным образом о ее обороне. При таких настроениях важен был пример отваги, бесстрашия. Верещагин описывает, как он тогда действовал, подчиняясь необходимости переломить ситуацию. Вот противник на некоторое время притих, не стреляет, однако он где-то рядом, по ту сторону стены. Но где именно? В крепостной стене нет амбразур, ничего не видно. А надо бы закидать атакующих гранатами — их раздал защитникам начальник крепостной артиллерии капитан Михневич. Но куда бросать через стену гранаты, чтобы поразить неприятеля наверняка? Надо хоть на мгновение подняться над стеной, посмотреть... «Офицеры, — писал Верещагин, — посылали нескольких солдат, но те отнекивались... смерть почти верная». И тогда, вспомнив, что был когда-то неплохим гимнастом, художник полез на стену сам, невзирая на крики Назарова: «Василий Васильевич, не делайте этого!» Но вот он уже наверху, согнулся под гребнем стены. Осталось выпрямиться и посмотреть вокруг. Вспоминая себя в ту минуту, художник не скрывал, что было ему жутко: «„Как же это я, 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!» И увидел, где именно сконцентрировались для атаки воины эмира в чалмах. Пока они опомнились от подобной дерзости и начали стрельбу, он уже спрятался за крепостной карниз. И тут же — «десятки пуль вlepились в стену над этим местом, аж пыль пошла». Но дело было сделано: брошенные по его наводке гранаты, судя по переполоху за стеной, достигли цели.

А вот другая ситуация, возникшая в день, когда, по словам художника, начался истинный ад — сильнейший по сравнению со всеми предыдущими штурм крепости. Противник уже ворвался внутрь через пролом в стене и

бросился к защищавшему ворота орудию. Следовало быстро контратаковать, но солдаты робели. «Вижу, — описывал Верещагин, — в самой середине Назаров, раскрасневшийся от злости, бьет солдат наотмашь шашкою по затылкам, но те только пятятся». Надо подать им пример. И вновь — мгновенное раздумье: что делать? «Моя первая мысль была — не идут, надо пойти впереди; вторая — вот хороший случай показать, как надобно идти вперед; третья — да ведь убьют наверно; четвертая — авось не убьют!» На раздумья оставался миг. И вот решение принято, пора действовать. «В моем очень не представительном костюме, сером пальто нараспашку, серой же пуховой шляпе на голове, с ружьем в руке, я вскочил... оборотился к солдатам и, крикнувши „братцы, за мной“, бросился в саклю^[69] на неприятельскую толпу, которая сдала и отступила»^[70]. Его наступательный порыв поддержал полковник Назаров, а с ним и группа солдат. Уцелели не все — немало было убитых и раненых. Нескольких солдат, чересчур увлекшихся преследованием, неприятель, по словам Верещагина, захватил в плен, обезглавил, а головы в качестве трофеев унес с собой. Один солдат, с горечью писал художник, был смертельно ранен в голову и, истекая кровью, упал прямо на него. «Он хрипел еще, я вынес его, но он скоро умер, бросив на меня жалкий взгляд, в котором мне виделся укор: зачем ты завлек меня туда! Эти взгляды умирающих остаются памятными на всю жизнь!»

Верещагин подметил и отразил в своем очерке особенности поведения солдат во время битвы, когда сплетаются в противоборстве и страх смерти, и жестокая необходимость идти в бой, и желание поразить противника, чтобы не быть убитым самому, и своеобразная жалость к уже поверженному врагу. «Мне бросилась в глаза, — писал он, — серьезность

настроения духа солдат во время дела». Вот художник, раздосадованный тем, что умелый вражеский стрелок поражает вокруг него одного солдата за другим, позволяет себе крепкое словцо в адрес противника, и тотчас же солдаты останавливают его: «Нехорошо теперь браниться, не такое время».

Русские метко вели огонь с крепостной стены, но одновременно жалели подстреленных врагов.

«Одного, помню, уложил сосед мой, — писал Верещагин, — но не насмерть — упавший стал шевелиться; солдатик хотел прикончить его, но товарищи не дали.

— Не тронь, не замай, Серега!

— Да ведь он уйдет.

— И пусть уйдет, он уже не воин».

Противник же жалости к «урусам» не испытывал. После одной из контратак, когда защитники крепости выбежали за ее пределы и преследовали неприятеля в поле, потери русского гарнизона оказались особенно велики. «Я наложил потом стогом две арбы тел», — упоминал Верещагин. «Ужасны были тела тех нескольких солдат, которые зарвались и головы которых... были глубоко вырезаны из плеч, чтобы ничего, вероятно, не потерялось из доставшегося трофея. Солдаты кучкою стояли вокруг этих тел и решали, кто бы это мог быть... Только по некоторым интимным знакам на теле земляки признали одного из убитых. Известно, что за каждую доставленную голову убитого неприятеля выдается награда...»^[71]

То, что сам он остался цел во время этой отчаянной вылазки за крепостные ворота, Василий Васильевич считал большой удачей: «У меня за этот штурм одна пуля сбила шапку с головы, другая перебила ствол ружья, как раз на высоте груди — значит, отделался дешево».

Особую задачу при обороне крепости представляло уничтожение огнем во время контратак саклей местных жителей, тянувшихся вдоль крепости по внешнюю сторону ее стены, — там прятались снайперы. В одной из таких вылазок Верещагину, опередившему товарищей в азарте преследования, довелось сойтись врукопашную во дворе сакли с двумя узбеками-сартами. Один из них, с поседевшими волосами, но крепкий, могучий, представлял особую опасность, и художник вдруг осознал: если не придет помощь, он будет убит. Делать нечего, в отчаянии позвал подмогу: «Братцы, выручай!» На его счастье, свои были рядом. Солдаты и офицеры по окончании боя добродушно подшучивали над художником, вспоминая его отчаянную борьбу и крики о помощи, будто бы просил он: «Спасите!» Но и этот боевой эпизод, и другие отважные действия Василия Васильевича — именно так, с легкой руки полковника Назарова, все в крепости стали почтительно называть примкнувшего к ее защитникам художника — свидетельствовали о его геройстве и презрении к смерти. В разговорах кое-кто из офицеров уже прикидывал список достойных наград. Но у него к наградам отношение было иное: не в них же счастье, не за это бились! Вот отрывок из его очерка: «„Вам первый крест, Василий Васильевич“, — сказал Б., думая, конечно, сделать мне приятное, но я энергично протестовал против этого, потому что, признаюсь, к некоторому чувству тщеславия, возбужденному такими словами, примешивалось и порядочное чувство гадливости: едва ли не лучшие минуты моей жизни были эти два дня, проведенные в самой высокой дружбе, в самом искреннем братстве, устремленных к одной общей цели, всеми хорошо сознаваемой, всем одинаково близкой — обороне крепости. Я хорошо помню и искренно говорю, что ни разу мысль о какой бы то ни было награде не приходила мне в голову».

Падение же крепости не только означало бы неизбежную смерть всех ее защитников, но и, уверен Верещагин, «было бы бесспорным сигналом для общего восстания Средней Азии»^[72].

Оборонявшиеся сознавали: если помощь от отряда Кауфмана не подойдет, им никак не удержать крепость из-за многократного превосходства противника. К Кауфману с сообщениями о критическом положении неоднократно посылались гонцы, которым была обещана высокая награда в случае исполнения опасной миссии. Но все они, кроме последнего, были схвачены противником и убиты.

Пока шла битва за Самарканд, генерал Кауфман со своим отрядом наголову разбил на Зерабулакских высотах войско эмира. После блестящей победы был созван военный совет. Решали, что делать дальше: идти ли к Бухаре, путь на которую после этой победы был открыт, или вернуться в Самарканд? Мнения на совете разделились. Генерал Гейнс, по характеристике Верещагина, «очень умный и талантливый человек», убеждал, что надо брать Бухару: сопротивления, мол, не будет. Генерал же Головачев настаивал на скорейшем возвращении в Самарканд: судьба тамошнего русского гарнизона внушала тревогу. С ним согласился и Кауфман — до него дошли слухи о поднятом в Самарканде восстании.

Уже на пути отряда к Самарканду с ним повстречался единственный уцелевший гонец из города, и генерал-губернатор приказал ему немедленно возвращаться назад и передать коменданту крепости наказ: «Держитесь! Завтра я буду у вас». И на седьмой день осады, вспоминал Верещагин, усталый и грязный «молодой джигит», счастливый тем, что он остался жив и с честью выполнил опасное поручение, принес осажденным радостную весть, встреченную дружным

«ура!». К тому времени штурмовавшие крепость воины эмира, узнав, что большой отряд русских возвращается с победой, поняли, что они проиграли битву, и гарнизон больше не тревожили. На предложение полковника Назарова встретиться вместе с офицерами отряд Кауфмана Верещагин ответил отказом: он невероятно устал за эти дни и хотел отоспаться.

Командующий, предоставив возможность перед своим вступлением в Самарканд уйти из него женщинам и детям, отдал приказ «примерно наказать город, не щадить никого и ничего». «Как сейчас вижу, — писал художник, — генерала Кауфмана на нашем дворе, творящего, после всего происшедшего, суд и расправу над разным людом, или захваченным в плен с оружием в руках, или уличенным в других неблагоприятных делах... Добрейший Константин Петрович, окруженный офицерами, сидел на походном стуле и, куря папиросу, совершенно бесстрастно произносил: „расстрелять, расстрелять, расстрелять!“»^[73].

Тем летом в отряде Кауфмана находился еще один русский художник, сверстник Верещагина поручик Николай Каразин. В обороне крепости он не участвовал, потому что в составе Пятого туркестанского линейного батальона ушел с Кауфманом к Зерабулакским высотам. В сражении за эти высоты Каразин проявил незаурядную храбрость, за что получил в награду от генерал-губернатора золотую саблю с памятной надписью. По возвращении в Самарканд поручик слышал рассказы о геройском поведении коллеги-художника во время осады крепости. «Верещагин, — передавал их Каразин, — сражался с такой храбростью, с таким презрением к смерти, что возбуждал удивление и восхищение даже в старых вояках. В каком-то фантастическом костюме из когда-то белого холста, в

широкополой поярковой шляпе, на манер гарибальдийца, обросший черной, как смоль, бородой, с горящими глазами, Верещагин представлял собой фигуру, которую скоро научились бояться при одном ее появлении, но в то же время и нападали на нее с особенной яростью»^[74].

Каразин свидетельствовал, что когда Кауфман, прослышавший о храбрости Верещагина, при встрече начал его благодарить, художник холодно ответил, что, мол, победа победой, но солдаты говорят, что генерал оставил на произвол судьбы крепость, не организовав должным образом ее оборону. В ответ на эту реплику офицеры из свиты командующего, возмущенные дерзостью художника, сгоряча предложили расстрелять его. Но справедливость всё же восторжествовала; Верещагин, как и ряд других офицеров, отличившихся при обороне крепости, был представлен Кауфманом к награждению Георгиевским крестом.

Геройское поведение художника отметил (пожалуй, в прессе это была первая публикация о действиях Верещагина в Самарканде) в статье, опубликованной в «Военном сборнике» в 1870 году, участник обороны города штабс-капитан Черкасов. Упомянув о большой помощи, оказанной защитникам крепости оставшимися в ней русскими купцами Хлудовым, Трубниковым и другими, автор писал: «Многие из них, подвергая себя, наряду с солдатами, таким же трудам и опасностям, помогали им всем, чем могли... Остается еще указать на одну личность, память о которой надолго сохранится у каждого из самаркандских защитников: это оставшийся по своей воле в Самарканде художник г. Верещагин. С ружьем на руках, он был примером всем. Было ли отбитие штурма — он работал штыком впереди всех, была ли вылазка — он сам поджигал сакли жителей;

проводилась ли ночная стрельба из бойниц по неприятелю — он неумолимо навещал расставленные посты часовых»^[75].

Первое знакомство с войной в осажденном Самарканде произвело на Верещагина очень сильное впечатление. Он осознал, что это — особая, быть может, самая страшная форма существования, где и сама жизнь человека висит на волоске. Он в полной мере оценил силу боевого братства, скрепленного общей смертельной опасностью и необходимостью взаимовыручки, готовностью по первому зову прийти на помощь товарищу. Он воочию увидел, как глубоко коренится в человеческой натуре закон мести, заставляющий даже «добрейших» начальников, подобных К. П. Кауфману, беспощадно карать тех, кого они считали повинными в смерти своих солдат и офицеров. Он убедился, как чрезвычайно трудно в случае массовых «примерных наказаний» отделить действительно виновных от людей, повинных лишь в принадлежности к стану противника.

Завершает Верещагин свое повествование об осаде и обороне Самарканда рассказом о том, как он пытался спасти своего знакомого, выступавшего в качестве парламентаря со стороны противника. «Неужели и его расстреляют?» — спросил художник у «генерала Г.» и добавил: «Я знаю этого человека за храброго и порядочного». Генерал ответил: «Скажите Константину Петровичу, для вас его отпустят». Однако «нелегкая его дернула», признается Верещагин, прежде чем обратиться к генерал-губернатору, заявить коменданту крепости майору Штемпелю, что с этим пленным надо бы поступить иначе, и даже высказать собственное мнение: «Он, помните, держал себя порядочно». Но это заступничество за парламентаря было коменданту очень неприятно, и он холодно ответил: «Напротив, он

был дерзок, позвольте уж мне лучше знать». Сам его тон давал понять, что вмешиваться в судьбу этого человека майор художнику не позволит. И Верещагин, по собственным его словам, «отступился: одним больше, одним меньше...». Вскоре участь пленного была решена: «Расстрелять».

Глава восьмая

ВОСТОЧНЫЕ КАРТИНЫ

Обогащенный в Самарканде редким опытом, с огромным запасом впечатлений, Верещагин возвращался в Ташкент. Его альбомы вновь полны зарисовками увиденного — и людей, и построек. Однако теперь он стремится не просто запечатлеть в рисунке или этюде маслом этнический тип, но и показать характер человека: его умудренную годами сдержанность («Аксакал деревни Ходжагент», «Мулла») или отраженные на лице страсти («Люди, цыган»). Среди его этюдов виды глинобитных деревенских домиков соседствуют с уличными пейзажами, изображениями старинных зданий Самарканда, его мечетей и крепостных стен.

Молодой художник все увереннее овладевает техникой масляной живописи. Южное солнце повлияло на колорит его картин. Он стремится писать насыщенными, яркими красками. Таков его этюд «Афганец», начатый еще в Самарканде. Воин в белом одеянии с широким красным поясом, в мягких сапожках и зеленой чалме, стоит, опираясь на ружье. У него за поясом — кинжал и две сабли.

В Ташкенте Верещагин написал и две небольшие картины, сюжеты которых были навеяны самаркандской осадой: «После удачи» и «После неудачи». Слова «удача» и «неудача» тракуются в этих полотнах с

точки зрения противника — узбеков-сартов. Победа в битве для них — это не только доказательство личной доблести. Если принесешь отрубленную голову врага — следовала заслуженная награда. В центре полотна «После удачи» изображены два бухарских воина в чалмах и плотных халатах на фоне лежащих на земле тел убитых русских солдат. Один из бухарцев держит в руках мешок, куда складывает трофеи. Другой предлагает ему полюбоваться только что отрубленной головой «уруса». Второе полотно посвящено последствиям неудачного для бухарцев штурма крепости. Их трупы вповалку лежат у крепостной стены. Стоящий рядом русский солдат спокойно раскуривает трубку. На заднем плане картины видны другие защитники крепости, собравшиеся кучкой. Вероятно, они обсуждают успешное отражение вражеской атаки. Оба полотна, безусловно, реалистичны, но, как отметил исследователь творчества Верещагина, искусствовед А. К. Лебедев, их отличают театральность композиции и нарочитая эффектность. Сходным недостатком был отмечен и «Афганец». Что ж, волей-неволей молодой художник стал жертвой не критически усвоенных уроков его парижского наставника Жерома, чьи картины (та же «Дуэль после маскарада») нередко грешили бьющей через край театральностью.

Значительно интереснее получилась картина, сюжетно уже не связанная с битвой за Самарканд. Художник дал ей название «Опиумоеды», непривычно звучащее для европейцев. На полотне изображены падшие, уже не способные управлять собой люди, рабы страшной привычки, разрушающей их жизнь. Живя в Ташкенте, Верещагин однажды зашел в дом, называемый там календарханом, где обычно собирались нищие потребители опиума. Зрелище настолько поразило его, что он стал заходить в

подобные заведения вновь и вновь, чтобы лучше изучить людей, погибавших от пагубной привычки, и написать полотно, которое могло бы потрясти зрителей так же сильно. «Между опиумоедами, — писал Верещагин, — есть личности поразительные... те, которые едят его много и с давних пор, особенно отличаются вялостью, неподвижностью всей фигуры, какою-то пугливостью всех движений, мутным апатичным взглядом, желтым цветом лица и донельзя обрюзгшим видом всей физиономии»^[76]. Полотно «Опиумоеды», изображающее группу из шести сидящих в злачном приюте людей, навеяно сценой, которую художник наблюдал воочию. «Пришедши раз, довольно холодным днем, в календархан, — писал он, — я застал картину, которая врезалась в моей памяти: целая компания нищих сидела, тесно сжавшись, вдоль стен; недавно, вероятно, приняла дозу опиума; на лицах тупое выражение; полуоткрытые рты некоторых шевелятся, точно шепчут что-то; многие, уткнувши голову в колени, тяжело дышат, изредка передергиваются судорогами».

Там же, в Ташкенте — или уже в Париже, куда Верещагин вновь уехал в конце 1868 года, — было написано еще одно полотно, отразившее нравы восточной жизни: «Бача и его поклонники». На нем изображены красивый мальчик, сидящий в доме на ковре, поджав колени, и сгрудившиеся вокруг и с обожанием глядящие на него мужчины в пестрых халатах и тюбетейках. Это бача (батча) — мальчик-танцор, которого одевают для представлений девочкой, подвязывают ему косы, подкрашивают ресницы и брови. «В буквальном переводе, — пояснял Верещагин в путевых заметках о путешествии в Среднюю Азию, — „батча“ значит „мальчик“; но так как эти мальчики исполняют еще какую-то странную и... не совсем

нормальную роль, то и слово „батча“ имеет еще другой смысл, неудобный для объяснений»^[77].

Танцы бачей, исполняемые обычно в богатом доме одного из любителей такого рода развлечений, Верещагин, по его словам, наблюдал в Ташкенте неоднократно. Но особенно сильно это представление, как и предшествующая ему церемония преобразования мальчика в девочку, поразило художника, когда он увидел это впервые, будучи приглашен в гости к купцу-сарту. Выступление бачи было организовано вечером, во внутреннем дворе дома, освещенном факелами. Плавные движения танцора, иногда бросавшего на зрителей-мужчин призывно-нескромный взгляд, и умильно-восторженные лица гостей, старавшихся поймать этот взгляд мальчика-девочки и угодить своему кумиру, — эта сцена таила в себе что-то извращенное.

Зимой 1868/69 года Верещагин в Париже не только работал, но и продолжал учебу у мэтра Жерома. Есть основания предполагать, что, договорившись с К. П. Кауфманом о поездке на несколько месяцев в Париж, он не порывал с государственной службой, а находился в «творческом отпуске» для завершения некоторых начатых в Ташкенте картин. Вероятно, к этому времени русский художник, всё увереннее становившийся на ноги и увидевший за прошедший год столько, что мог удивить даже своего поколесившего по свету парижского наставника, окончательно осознал: дальнейшее слепое следование заветам Жерома может привести не столько к творческим приобретениям, сколько к потерям. Во всяком случае, позднее, называя французского профессора большим художником, Верещагин никогда не говорил о нем так, как отзывался о своем русском наставнике А. Е. Бейдемане: «Я ему обязан очень многим».

Возможно, в это время, проживая в столице Франции, Верещагин кое-что узнал о молодых парижских художниках, отнюдь не считавших Жерома и Кабанеля светочами живописи. Они шли в искусстве собственным путем, отталкиваясь от реальности, искали новые средства выразительности. На полотне, которое Анри Фантен-Латур написал в 1869–1870 годах, названном «Мастерская в квартале Батиньоль», изображены некоторые из этих новаторов: Эдуар Мане, Огюст Ренуар, Захарий Астрюк, Фредерик Базиль, Клод Моне. В их группе виден также Эмиль Золя, защитник и пропагандист творчества своих друзей, молодых художников.

Много позже, уже став знаменитым и высказываясь как-то о достоинствах живописи на открытом воздухе, на пленэре, Верещагин упоминал, что начал осваивать этот метод в Париже и что раньше его работали над передачей эффектов освещения утра, полудня, вечера, солнечной и пасмурной погоды такие французские художники, как Гюстав Курбе и Жан Луи Эрнест Мейсонье. А с Жюлем Бастьен-Лепажем, «считающимся настоящим основателем этой манеры, я шел, — говорил Верещагин, — параллельно, когда писал мои туркменские картины»^[78]. (Он имел в виду свою работу в Мюнхене, куда он переехал в 1871 году; но само направление его живописных поисков симптоматично.) Заметим, что среди тех, кто открывал живопись на пленэре, Верещагин назвал не импрессионистов, а другие, более близкие ему имена; но суть его высказывания от этого не меняется.

В начале 1869 года Верещагин возвращается в Петербург: ему стало известно, что в столицу приехал К. П. Кауфман со своим штабом. Некоторых военных из окружения генерал-губернатора художник считал

своими друзьями. Захотелось свидеться с ними. Во время встречи с Кауфманом Верещагин подал ему идею об организации в Петербурге туркестанской выставки, которая позволила бы, по мнению художника, масштабно показать общественности новый край, недавно вошедший в состав России. Кауфман одобрил предложение и поручил Верещагину принять участие в подготовке выставки.

Для экспозиции был отобран богатый этнографический материал — предметы одежды и быта, оружие, украшения — из коллекций Верещагина и служивших вместе с Кауфманом чиновников и офицеров. На выставку поступили зоологическая коллекция Н. А. Северцова и собрание минералов горного инженера С. А. Татаринова. Художественный отдел состоял из рисунков, этюдов и картин Верещагина, широко и красочно представивших Туркестанский край.

В разгар выставочных забот пришла печальная весть о внезапной кончине академического наставника Верещагина, Александра Егоровича Бейдемана. По прихоти судьбы он был смертельно ранен массивным слепком гипсовой руки, стоявшим наверху на полке и упавшим ему на голову, когда профессор сильно хлопнул дверью своей мастерской. Поначалу казалось, что травма несерьезная, но две недели спустя Бейдеман скончался. Смерть поставила в тяжелое положение семью профессора, в которой было пятеро детей (младшему сыну не исполнилось и года). Чтобы помочь вдове, друзья и ученики безвременного художника решили устроить аукцион из своих работ и вырученные деньги передать Елизавете Федоровне Бейдеман. Верещагин отдал на аукцион один из лучших своих кавказских рисунков — «Духоборы на молитве» — и цену за него назначил немалую: 300 рублей. Рисунок

приобрел В. М. Жемчужников, считавший Бейдемана своим другом.

Туркестанская выставка открылась в конце марта в нескольких залах, выделенных для нее в здании Министерства государственных имуществ, и сразу привлекла большое внимание, тем более что вход был бесплатным. Работы Верещагина были замечены. Газета «Голос», назвав его талантливым художником, писала: «Собрание картин, этюдов и рисунков Верещагина представляет необыкновенно живой интерес... Перед нами множество характернейших типов, взятых из самых разнообразных слоев туземного общества»^[79].

Открытию выставки предшествовал весьма огорчительный для Верещагина инцидент. Предназначенные для нее работы он предварительно показал К. П. Кауфману. Генерал их похвалил. Лишь одна картина вызвала его активное неприятие — «Бача и его поклонники». Ее сюжет Кауфман счел «неприличным», а с его мнением приходилось считаться. Глубоко переживая этот отрицательный отзыв о «Баче», Верещагин уничтожил картину, но предварительно сделал с нее несколько больших фотокопий.

Во время встречи с художником Кауфман обратил внимание на то, что Верещагин не носит Георгиевский крест, которым он был награжден, и спросил, где же крест. Ответ художника — «У меня его нет» — побудил генерала к немедленным действиям. Дальнейшее, в описании Верещагина, выглядело так:

«Я дам вам свой, — сказал Кауфман и отцепил свой крест.

- У меня некуда его повесить.
- В петлю.
- Петля не прорезана.

— Я прорежу ее, — сказал Кауфман и взял в руки ножичек.

— Я не дам резать сюртук...»

Невзирая на попытки сопротивления, Кауфман прорезал петлю и повесил художнику Георгиевский крест. Эту единственную принятую им награду Верещагин ценил очень высоко. Все же дальнейшие попытки наградить его за храбрость он решительно отклонял.

Об экспозиции Верещагина благожелательно отозвался в «Санкт-Петербургских ведомостях» искусствовед А. И. Сомов. «Туркестанская выставка, — отметил рецензент, — которая в последнее время привлекла толпы посетителей в здание Министерства государственного имущества у Синего моста, представила интерес не только для естествоиспытателей и этнографов, но и для любителей живописи, так как на ней находится собрание прекрасных картин и рисунков В. Верещагина. В картинах своих, каковы, например, „После удачи“, „После неудачи“ и „Любители опиума“, г. Верещагин внес интерес общечеловеческий в изображение нравов, которые другому показались бы только дикими и смешными. В этом отношении особенно замечательна последняя из названных картин... Туркестанские произведения г. Верещагина отличаются большими техническими достоинствами: он прекрасно владеет кистью и колоритом... а до какой степени он силен и приятен в рисунке, можно судить по его карандашным работам и путевым альбомам, в которых быстро и мастерски вычерчено всё то, что останавливало на себе внимание художника»^[80].

Картину «Опиумоеды» Верещагин еще до открытия выставки подарил генералу Кауфману, чтобы таким образом отблагодарить его за внимание к своей

персоне. Тот же, заметив, что во время посещения выставки на полотно обратил внимание Александр II со свитой, сразу же после ее закрытия передарил картину великой княгине Александре Петровне, которая особенно ею восторгалась. Не отстал от начальника и генерал Гейнс. Получив в дар от Верещагина, в подтверждение его дружеских чувств, картины «После удачи» и «После неудачи», он поторопился преподнести их, уже от себя лично, императору. Так имя художника Верещагина стало хорошо известным в высших кругах Российской империи.

На весну и лето того же года приходится более широкое ознакомление российской общественности с литературным и художественным творчеством Верещагина через различные издания. Газета «Голос» в нескольких апрельских номерах печатала его очерки «Из путешествия по Средней Азии». Журнал «Всемирная иллюстрация» в одном из августовских номеров опубликовал на обложке репродукцию с картины «Бача и его поклонники» и в том же номере перепечатал из «Голоса» очерк художника о представлении бачи. В другом номере «Всемирной иллюстрации» рисунки Верещагина с видами Крыма иллюстрировали очерк анонимного автора о Бахчисарае. Наконец, в ноябре тот же журнал воспроизвел на обложке картину «Опиумеды».

Впрочем, Верещагина в это время в Петербурге уже не было. В начале апреля он подал рапорт на имя Кауфмана с просьбой разрешить ему поскорее уехать в Ташкент, где он мог бы приступить к своим художественным занятиям, «пользуясь лучшим для того весенним временем». Просьба эта была удовлетворена, и сразу после закрытия выставки Верещагин выехал в Туркестан.

Долго задерживаться в Ташкенте в планы художника не входило. Хотелось посетить те места, где он еще не бывал. Выбор пал на Семиреченскую область, населенную преимущественно казахами и киргизами. Подчиненный Кауфману военный губернатор этой области Г. А. Колпаковский позаботился о том, чтобы известить местные власти о важном характере миссии Верещагина. В начале июля он разослал руководителям волостей письмо на русском и казахском языках, в котором говорилось: «В пределы волости вашей и соседственных с нею в скором времени прибудет господин Верещагин, путешествующий для ознакомления с бытом народа и изображения всего замечательного в рисунках... Прежние работы этого путешественника известны».

Из центра области, поселения Верный (в XX веке — Алма-Ата), Верещагин путешествует по лежащим вдоль реки Чу долинам, где кочуют со своими стадами скотоводы-киргизы. Затем он поворачивает к живописнейшему озеру Иссык-Куль. Эти летние странствия дали темы для выполненных маслом картин «Перекочевка киргизов», «Киргизские кибитки на реке Чу», «Киргиз» (с пикой и саблей у пояса), «Озеро Иссык-Куль вечером». Южное солнце все более осветляет колорит его полотен.

Познав «тревогу сражений», заглянув в Самарканде в лицо смерти, Верещагин теперь более глубоко воспроизводит на полотнах всю прелесть мирной жизни и, вероятно, испытывает те же возвышенно-романтические чувства, которые владели во время подобных же путешествий по Средней Азии его коллегой, художником Николаем Каразиным. Вспоминая позже свои странствия, Каразин писал: «Перед нами расстилались степи с волнующими миражами, из туманной мглы вырастали грандиозные горные хребты, то черные, угрюмые, то покрытые девственным лесом,

то сверкающие на солнце ослепительными залежами вечных льдов и снегов... А там, в долинах, реки, обрамленные непроходимыми чашами камышей, чудные, густо населенные оазисы-долины — и всё это что-то особенное, всё, полное таинственной загадочности... А люди! Резкие, оригинальные типы, странные одежды, сохранившие свой характер и покрой с самой седой старины, крепости с башнями и бойницами времен и стиля древней Бактрии, оружие, чуть ли не первобытное, колоссальные здания, памятники Тимуровой эпохи и глиняные города-муравейники...»^[81]

К концу лета Верещагин, перебравшись на юг Семиречья, работает в приграничной с Китаем полосе, рисует и пишет маслом полуразвалившиеся постройки китайского городка Чугучак. Октябрь застаёт художника в русском укрепленном селении Борохудзир (Голубовская). «Ночи были прохладные и светлые, — вспоминал он в очерке „Китайская граница. Набег“, — по временам мочил дождь, хотя горы уже покрыл снег». Один из офицеров местного гарнизона — уроженец Финляндии, ротный командир поручик Эман, — узнав, что Верещагин прибыл к ним, чтобы рисовать местные виды, вызвался проводить его до китайского городка Тургень, лежавшего в трех верстах от реки Борохудзир. В этих местах, граничивших с Кульджинским ханством^[82], еще недавно шла война между дунганцами^[83] и угнетавшими их китайско-маньчжурскими феодалами. Спасаясь от резни, местное население бежало, и опустевший Тургень лежал в развалинах. Разочарованный увиденным, художник вместе с группой казаков перебрался в другое поселение, Аккент, где нашел хорошо сохранившийся дом правителя, разрисованный изображениями драконов. Верещагин писал маслом этюды, а в

свободное время выходил на охоту; однако сильнейший приступ лихорадки вскоре заставил его покинуть уютную пагоду, в которой он жил в Аккенте, и вернуться в Борохудзир.

Пора было собираться в обратный путь, к Ташкенту, но неожиданное известие заставило его поменять свои планы. Командир казачьего полка сообщил из соседней станицы Лепсинской, что, преследуя грабителей, угнавших у него табун лошадей, он перешел границу, настиг банду и не только вернул свой табун, но и прихватил в назидание 20 тысяч голов разного скота. А чтобы отбить у кульджинцев всякое желание когда-либо грабить русские пределы, казачий начальник предлагал борохудзирскому отряду примерно наказать грабителей.

Это предложение пришлось как нельзя кстати. Офицеры, а с ними казаки и пехотинцы, основательно засиделись в гарнизоне, и у них, как говорится, руки чесались поучаствовать в каком-нибудь бойком «деле». Гостивший у них также был не прочь «размяться». «Хотя лихорадка, — вспоминал Верещагин, — не совсем еще оставила меня, я, конечно, присоединился к экспедиции, в чаянии высмотреть и порисовать в китайских пределах». В поход выступили немедля, ночью, в составе сотни казаков и шестидесяти пехотинцев, прихватив с собой одно орудие. Набег прошел успешно. Особо разбираться — та ли банда, что обосновалась в ближайшем китайском городке, где Верещагин обнаружил большую гробницу времен Тамерлана, уводила лошадей у казаков, — не стали. На грабеж со стороны соседей русские тоже ответили грабежом: силой конфисковали у жителей около четырех тысяч голов овец и сразу выступили обратно. Теперь надо было вернуться с этим добром в Борохудзир, преодолев расстояние примерно в 150 верст.

Однако вскоре казачий отряд догнали преследователи. Верещагин, описывая это авантюрное «дело», упоминал, что успешно отстреливался от настигавших его всадников из своего шестизарядного револьвера системы «смит-вессон». Азарт сражения всецело овладел им, как некогда в Самарканде. Но то, что казалось лихой забавой, обернулось смертельным риском. «Положение наше, — вспоминал Верещагин, — начало принимать серьезный характер: со всех сторон нас обскакивали, облегали, и круг всё стеснялся, всё более и более нажимали на нас. Уже впереди дорога нашего отступления была перерезана. С гиком, визгом, гамом кружили со всех сторон на расстоянии ружейного выстрела тысячи конного народа — видно, успели-таки разослать всюду гонцов оповестить окрестность о нашей малочисленности и созвать охотников душить нас и отбивать скот».

В рядах казаков началась паника. Несколько человек уже были сбиты преследователями с лошадей, проткнуты пиками и порублены. Стремясь помочь им, Верещагин врезался верхом на коне в самую гущу схватки. Но и ему достался сильный удар по голове. Спасла бобровая шапка — пика скользнула по ней, не причинив вреда. И всё же художнику пришлось бы несладко, если бы подскакавший вовремя казачий сотник не вывел его из этого пекла. Укрыться от погони они смогли в небольшой крепости. Туда же подошел и поручик Эман с двадцатью солдатами — они тоже отбили скот, примерно две тысячи голов. Однако оставаться в полуразрушенной цитадели, где трудно обороняться от разъяренного неприятеля, было весьма рискованно, и Эман предложил, пока их не обложили со всех сторон, выступить с угнанным стадом к реке Хоргос, где ранее был оставлен обоз под прикрытием тридцати солдат. Однако далеко уйти не удалось. Отряд вновь подвергся атаке, и она была, казалось,

сокрушительнее прежней. «Всё вокруг, — вспоминал Верещагин, — дрогнуло, застонало и, потрясая шашками и копьями, понеслось на нас! Признаюсь, минута была жуткая...» Поручик был сброшен с лошади. Художник, защищая и себя, и его, отстреливался из револьвера от «степняков», отбивался саблей. Оба были на волосок от гибели. «Как я только не поседел тут!» — признавался, воскрешая в памяти этот критический момент, Верещагин. Обоих спасла случайность: убежавшая лошадь Эмана выскочила прямо на находившихся поблизости солдат; решив, что их ротный командир убит, те поспешили вперед, дали дружный залп и отогнали противника.

Рейд в конце концов завершился благополучно. О его финале, понимая сомнительность всей этой операции, Верещагин пишет с изрядной долей иронии:

«Прекрасная Елена была разделена, разумею баранов, в данном случае игравших роль красавицы гречанки. Все нижние чины получили по два барана, урядники по пяти, офицеры по 50, начальник отряда — не помню сколько. Остальные тысяч 5–6, вместе с небольшою долею рогатого скота, были, по приказанию военного губернатора, проданы, и вырученные за них деньги приобщены к каким-то казенным суммам.

А пораненные казаки? — Что им делается, поболели да и выздоровели. А изрубленный казак? — Гм! Ну, порубленный-то, конечно, умер, зато похоронили его с честью, всею командою, с музыкою и залпом: на последней демонстрации разряжены были все ружья, оставшиеся заряженными с похода...»^[84]

Увы, констатирует художник, солдаты гибнут и в таких операциях, которые с моральной точки зрения следует признать далеко не безупречными. Но доблесть всё же была проявлена, и все участники набега были награждены. Верещагин же по возвращении в Ташкент

удостоился личной благодарности от самого генерал-губернатора, которому из донесения Колпаковского стали известны подробности лихого «дела». «Кауфман, — вспоминал художник, — сделал мне ручкой и сказал: „Спасибо, спасибо за Эмана“».

Пограничные впечатления отразились в рисунках Верещагина «Китайский чиновник племени сибо», «Китаянка», «Китайская палатка», в видах городка Чугучак. А моменты боевых схваток, в которых ему довелось участвовать, позднее словно ожили на полотнах туркестанской серии картин.

Пробыв какое-то время в Ташкенте, Верещагин вновь выезжает в Самарканд. Из-за осады, пережитой в этом городе, ему не удалось поработать в нем так, как хотелось, запечатлеть в эскизах памятники его древней архитектуры. А между тем в голове уже зрели замыслы картин, связанных с древним и недавним прошлым Самарканда, на которых фоном будут служить величественные дворцы и цитадели столицы Тимура Хромого. В Самарканде художник пишет маслом вид его главной улицы с высоты цитадели, «Мавзолей Шах-Зинда», «Медресе Шир-Дар на площади Регистан», вид мавзолея Гур-Эмир. Впрочем, его внимание привлекает не только архитектура, о чем говорит сделанный в городе этюд «Нищие в Самарканде» с фигурами просящих подаяние возле крепостной стены. Интерес к теме социальных низов отразили и полотна, написанные в Ташкенте: «Хор дервишей, просящих милостыню», «Дервиши (дуваны) в праздничных нарядах», «Политики в опиумной лавке».

Стремление как можно полнее изучить жизнь Средней Азии приводит Верещагина в Кокандское ханство. Оно считалось формально независимым, но находилось под протекторатом России. Художник прибыл в Коканд как своего рода официальный

посланник генерал-губернатора Туркестана. Встретили его с почетом, при въезде в город дали конвой. На постой определили в Ногайском караван-сарае. Яркая и шумная жизнь города чем-то напоминала будни Ташкента и Самарканда, но кое в чем существенно отличалась: в Кокан-де еще существовало рабство. Облик города, нравы и обычаи его жителей художнику хотелось запечатлеть во всем их своеобразии. Однако его настроение было подпорчено отказом местного правителя Худояр-хана встретиться в заранее оговоренный день: принять гостя ему будто бы помешал «сильный северный ветер». Художник, выполнявший дипломатическую миссию, расценил это как демонстрацию неуважения не только к нему, но и к генерал-губернатору Туркестана, интересы которого он представлял. И хотя в следующие дни за ним неоднократно посылались ханские гонцы, теперь сам посланец генерала Кауфмана не пожелал встречаться с местным правителем. Но пребывание в Коканде всё же не прошло для него бесследно. Верещагин зарисовал в альбомах караван-сарай, входные ворота кокандского дворца, местных солдат и офицеров. Впечатлениями от Коканда навеяна написанная позднее картина «Продажа ребенка-невольника».

Близилась зима, и более задерживаться в Ташкенте художник не намеревался. Он полагал, что собрал в Туркестане достаточно материала для создания большой серии картин, посвященных местной жизни и завоеванию этого края русскими войсками. Теперь ему нужны были подходящие условия, чтобы воплотить зреющие в голове замыслы в красочные полотна. Своими планами он поделился с генерал-губернатором и получил его поддержку. Вера Кауфмана в талант художника значительно окрепла после того, как он увидел, что картины Верещагина понравились самому императору.

В Петербург Верещагин возвращался по курьерской подорожной, через Сибирь. Мчались на полозьях так, вспоминал он, что иной раз за сутки проезжали 400 верст. Не доезжая Омска, художник вместе со своим спутником, генералом Дандевилем, попал в снежный буран. Они заблудились и чуть не замерзли. После Омска художник путешествовал уже один и едва не стал жертвой грабителя, которого ямщик то ли по неосторожности, то ли по сговору посадил ночью в сани. Подвергшись внезапному нападению бородатого незнакомца, художник не растерялся. «Первою моею мыслью, — писал он в „Листках из записной книжки“, — было убить его, но, не решившись брать греха на душу, я, не долго думая, со всего размаха даю ему рукояткою револьвера по физиономии, так что детина летит в снег, а затем... приказываю ударить по лошадям». Переночевав на ближайшей станции, он наутро рассказал смотрителю о дорожном происшествии. И дорожный чиновник, выслушав его историю, подтвердил его догадку: ямщик, вероятно, был заодно с грабителем, и дело могло кончиться плохо. «Страсть, — заметил он, — какой озорной здешний народ!»^[85]

В Петербурге чиновники военного ведомства дали планам художника, поддержанным Кауфманом, «зеленый свет». Для их исполнения Верещагину был предоставлен трехгодичный отпуск и назначено содержание — три тысячи рублей в год. Дополнительные средства были выделены на издание «Альбома картин Туркестанского края». Условия для исполнения замыслов были почти идеальные. Оставалось лишь засучив рукава взяться за дело.

Глава девятая

МЮНХЕН

Писать серию картин, посвященных Средней Азии, Верещагин решил не в Париже, а в Мюнхене. О насыщенной художественной жизни столицы Баварии, о ее прекрасных музеях он был немало наслышан от покойного А. Е. Бейдемана: в конце 1850-х годов тот полтора года вместе с женой жил и работал в Мюнхене. Немаловажным для Верещагина было и другое обстоятельство: в Мюнхене в то время обосновались два крупных художника-баталиста, обрусевшие немцы Александр Коцебу (младший брат знаменитого мореплавателя Отто Коцебу) и Теодор Горшельт. Коцебу был автором полотен, выполненных по заказу царского двора, о Семилетней войне России с Пруссией и суворовских походах в Италию и Швейцарию. Интересен был путь к батальной живописи Т. Горшельта. Уроженец Мюнхена, он шесть лет провел на Кавказе, участвовал во многих походах русских войск при князе А. И. Барятинском^[86], был свидетелем пленения Шамиля^[87]. В России и Европе высоко оценили художественные достоинства картин Горшельта на темы Кавказской войны — «Пленный Шамиль перед князем Барятинским» и «Штурм Гуниба». Последнее полотно Верещагин мог видеть в 1867 году на Всемирной выставке в Париже, где оно удостоилось Большой золотой медали. Горшельт был известен и как искусный рисовальщик. Будучи на Кавказе, Верещагин был наслышан о Горшельте и впоследствии вспоминал, что этот художник был «очень популярен как между свитой наместника, так и в действующей армии»: «Казачи конвоя рассказывали мне, что трудно было уберечься от горшельтовского карандаша»^[88].

Об очень высокой оценке Верещагиным таланта этого художника вспоминал искусствовед И. Лазаревский, которому Василий Васильевич как-то сказал: «Исключительное влияние на меня оказал

своими рисунками, своим величайшим искусством рисовальщика художник Горшельт. Плодовитость его была фантастична, а раздаривал он свои блестящие рисунки, по-видимому, направо и налево. Когда в начале шестидесятых годов я жил в Тифлисе, то не было, кажется, ни одной хоть сколько-нибудь культурной грузинской или русской семьи, где бы не находились рисунки этого замечательного художника»^[89].

Уезжая в Мюнхен, Верещагин, вероятно, рассчитывал воспользоваться в своей работе советами и консультациями старших коллег — Коцебу и особенно Горшельта, не без оснований полагая, что в батальной живописи оба они искушены значительно более, нежели его парижский наставник Жером.

В Мюнхене Василий Васильевич постарался в первую очередь встретиться с Горшельтом. Федор Федорович, как называли его в России, с жадностью расспрашивал молодого коллегу о его впечатлениях от поездки на Кавказ, о кавказских новостях, об общих знакомых. Вероятно, и сам Горшельт, по просьбе Верещагина, делился богатыми воспоминаниями о походах против горцев. К тому времени, когда они встретились, Горшельт уже составил свои записки о Кавказской войне, которые позднее, после смерти автора, были опубликованы с его рисунками в журнале «Пчела». В этих заметках рассыпано немало точных наблюдений — например, о том, как встречали на Кавказе завоевателей: «Каждый кустарник кишел неприятелем, каждый ствол дерева скрывал за собой врага, каждая лощина была западней». О положении и поведении русских служивых во время боевых походов Горшельт писал: «О муках и лишениях простого солдата никто, наверное, не может составить понятия, но кому пришлось *сломать* такой поход вместе с ним, кто видел

собственными глазами, с какой несокрушимой бодростью, даже веселостью, переносит он всё, тот поймет это мужество и не откажет ему в самом глубоком уважении. Солдат постоянно в работе, и, если выдается когда-нибудь действительно свободная минутка, он идет к товарищам, смотришь — составилась маленький кружок, и поют себе, подыгрывая на бубне и барабане»^[90].

Сделанное Горшельтом в его кавказских записках замечание о вере солдат в талисманы, способные уберечь от смерти, совпадает с наблюдениями в военных очерках Верещагина. Одним словом, этих двух художников помимо фанатичной преданности искусству сближало и многое другое. В воспоминаниях о Горшельте Верещагин делится впечатлениями от его манеры работать и заключает свой рассказ словами: «Горшельт был не только большой художник, но и милый, общительный человек, вовсе не гордый своим талантом и известностью»^[91].

Увы, зародившаяся с первой встречи дружба опытного мастера с талантливым молодым коллегой продлилась недолго. Как раз в тот момент, когда Горшельт, узнав, что Верещагин озабочен поисками подходящей мастерской, обещал помочь ему решить эту проблему, он в назначенный день прислал сына известить, что «не совсем здоров». Заболевание скарлатиной (художник заразился от младшего сына) оказалось для Горшельта смертельным, и через два дня он скоростижно скончался. Перед смертью Федор Федорович просил супругу передать его мастерскую именно Верещагину. Так одна из лучших в Мюнхене студий, на которую было немало претендентов, досталась, согласно воле покойного, любившемуся ему русскому художнику.

Вероятно, поблизости от мастерской Горшельта, занятой после его смерти Верещагиным (а может быть, даже в том же доме), проживала совсем юная девушка Елизавета Мария Фишер. Молодые люди повстречались раз, другой, обратили внимание друг на друга. Вскоре художник нашел повод, чтобы познакомиться с пятнадцатилетней соседкой. Из бесед с девушкой он понял, что живет ей не очень-то весело. Ее отчим, маляр Рид, особой любви к падчерице не питал. Когда он бывал не в настроении — а такое случалось не так уж редко, — то ворчал, не стесняясь в выражениях, что, женившись на матери девушки, Маргарите Фишер, оказал им обоим великое благодеяние. Глубоко сочувствуя приветливой миниатюрной девушке, которую он успел полюбить, Верещагин не долго думал о том, как вырвать ее из гнетущей семейной атмосферы, и предложил стать его женой. Избранница русского дворянина тоже не колебалась и на его предложение ответила согласием. Вступать в брак по церковному обряду Верещагин не стал не только из-за различия вероисповеданий (девушка была католичкой); к тому времени художник окончательно разуверился в догматах церкви и святости церковных установлений.

Начав жить с Елизаветой гражданским браком, Верещагин весьма редко выбирался в «свет», всё время посвящая напряженной работе над картинами. Изредка он заглядывал на художественные выставки, а из коллег-художников более или менее регулярно встречался лишь с двумя близкими ему по творческой направленности баталистами — Коцебу и польским художником Йозефом Брандтом. Глядя на их полотна, Верещагин, свидетель и активный участник боевых действий, начинал лучше понимать, что именно не удовлетворяет его в подобной живописи и как он сам хотел бы изображать войну. Батальные сцены старших коллег выглядели холодно-академичными, в них не

было драматизма, того трагического чувства, которое испытывает почти каждый, когда на его глазах люди расстаются с жизнью. «В его картинах, — вспоминая Коцебу, писал Верещагин, — ...атаковали, штурмовали, обходили, брали в плен и умирали — по всем правилам военного искусства, как тому учат в академиях, и вполне согласно официальным реляциям главнокомандующих, т. е. так, как хотели, чтобы было, но как в действительности никогда не бывает»^[92].

В Туркестане, наблюдая сражавшихся рядом с ним солдат и офицеров и сам действуя так, как подсказывали ему обстоятельства, Верещагин впервые глубоко прочувствовал органическую связь между долгом и подвигом — союз, казалось бы, противоречивых понятий, который французский писатель Альфред де Виньи (выросший в семье потомственного военного и сам служивший в королевской коннице) определил в названии своей книги: «Неволя и Величие солдата». Однако выразить в живописи жестокую правду войны, всё, что он чувствовал и знал, художнику удалось далеко не сразу. Возвращаясь памятью к испытаниям, выпавшим на его долю в Самарканде, он пишет как бы новый вариант своей созданной двумя годами ранее картины «После неудачи». Та же крепостная стена показана на полотне с нижней точки и потому смотрится более монументально. На переднем плане изображен пролом в ней, через который при штурме пытались ворваться внутрь цитадели воины эмира. Атака захлебнулась, и тела мертвых бухарцев устилают землю возле пролома. Теперь оборонявшимся можно отдохнуть, и двое русских солдат, расположившись на каменных блоках, покуривают трубки. Их покой оберегают стоящие на верхней галерее часовые. В крепостном дворе, у подножия стены, лежат погибшие защитники крепости.

В глубине композиции видны солдаты, уносящие тела товарищей на носилках. Вот и всё. Но война, изображенная на полотне, названном художником «У крепостной стены. Вошли!», увидена не глазами лихо гарцующего перед эскадроном военачальника, а глазами рядового солдата, лишь недавно ожесточенно бившегося с врагом и оставшегося в живых, тогда как многие его товарищи полегли на поле боя и будут похоронены как герои.

Но на войне бывает и другая смерть, одинокая и бесславная, и ее Верещагин с эпической силой увековечил на полотне «Забытый». На нем — характерный для Средней Азии пейзаж: словно тающая от жаркого дыхания земли изломанная линия горного кряжа на заднем плане, лента пересыхающей речушки, истощенная зноем почва с колючими растениями. И распростертое тело убитого русского солдата. К нему со всех сторон слетаются черные птицы — ястребы, воронье... Один из стервятников, разинув клюв в предвкушении трапезы, уже сидит на груди павшего солдата, выделяясь на фоне его белой гимнастерки. Другой пристроился на прикладе лежащего рядом ружья. Товарищей павшего воина не видно — они ушли, быть может, не заметив потери. Но в бою случались и ситуации, когда не было возможности забрать тела павших. О подобном случае Верещагин вспоминал в очерке об обороне Самарканда. Такое происходило и в Средней Азии, и на Кавказе. О том, как это бывало на исходе Кавказской войны, писал в «Военном сборнике» за 1866 год К. Гейнс (возможно, родственник друга Верещагина А. К. Гейнса) в очерке о действиях Апшеронского стрелкового батальона в районе реки Пшехи в марте 1862 года: «При подъеме на так называемую Семиколенную гору загорелся страшно неравный бой. Штык и шашка работали безостановочно в продолжение нескольких часов; неумолкаемая пальба

заглушала воинственные крики горцев, до двухсот раненых и убитых своею кровью омывали скаты этой горы. Противник, однако, уступил горсти храбрецов, остатки которой пошли дальше, оставив убитых на поле боя, не будучи в силах подобрать их. Через некоторое время был прислан на это роковое место отряд войск, который и подобрал оставшиеся трупы, изувеченные горцами самым оскорбительным образом»^[93].

В бумагах Верещагина сохранилось стихотворение, написанное им на волновавший его сюжет о забытом солдате. Начинается оно словами:

Над равниной Туркестана
В темной неба глубине,
Мерно двигая крылами,
Ястреб кружит в тишине...

Заметим, что несколько лет спустя, когда туркестанские картины Верещагина были показаны на его выставке в Петербурге, «Забытый» и два других полотна были резко раскритикованы военным начальством, посчитавшим, что они порочат русскую армию.

Стремясь работать при естественном освещении — в тех случаях, когда сюжет картины включал в себя пейзаж, — Верещагин оборудовал еще одну мастерскую под Мюнхеном, на открытом воздухе. По-видимому, именно там он писал пейзажную часть одного из самых масштабных полотен туркестанской серии. Оно называется «Нападают врасплох» и датировано 1871 годом. На нем слева, у подножия окаймляющих долину гор, видны светлые палатки, в которых еще недавно безмятежно отдыхали русские солдаты. Кто-то выскакивает из палаток и стремглав бежит на помощь товарищам. Примерно два десятка солдат в бело-

красной форме отражают атаку, построившись в каре и отстреливаясь от несущихся на них во весь опор всадников. Видны убитые и преследуемые неприятелем русские солдаты. Дело очень плохо, идет жестокий бой — быть может, безнадежный для небольшого отряда русских. Сходный сюжет имеет картина «Окружили — преследуют»: вновь лощина среди гор, в центре ее — небольшая группа русских солдат. Поле затянуто дымкой, противник едва виден, но очевидно, что он многократно превосходит горстку еще способных обороняться, спина к спине, русских солдат.

Среди написанных в Мюнхене картин туркестанской серии есть и чисто бытовые полотна, интересные и тщательной проработкой всех деталей, и яркостью персонажей: «Богатый киргизский охотник с соколом» и «Продажа ребенка-невольника», навеянная посещением Коканда. Сюжетами о продаже людей, особенно обнаженных красивых рабынь, увлекался Жером; но у Верещагина та же тема звучит куда более злободневно, являясь частью современной жизни среднеазиатских ханств, которую художник наблюдал своими глазами.

Об источниках сюжетов некоторых своих батальных картин Верещагин писал в очерке «Китайская граница», что он использовал собственный опыт, когда приходилось отбиваться от врага в почти безнадежной ситуации, а частично вдохновлялся тем, что слышал от других. Например, полотно «Нападают врасплох» навеяно рассказом о нападении на небольшой русский отряд предводителя бухарцев Садыка, которое случилось незадолго до приезда художника в Туркестан в долине, которую он видел своими глазами.

Страшный символ «подвигов» завоевателей представлен Верещагиным в философской картине «Апофеоз войны». Она изображает гору наваленных друг на друга выбеленных солнцем человеческих черепов. Челюсти некоторых из них раскрыты, они

будто кричат о чем-то или зловеще скалятся, словно хотят сказать зрителю: «И тебя может ждать такая же судьба». Над этой горой кружит и на самих черепах сидит воронье. Справа на полотне видны руины разрушенного города. По свидетельству историков, такие «памятники» войнам были обычны во времена Тамерлана. Нечто подобное видел еще в 1840 году русский путешественник К. Ковалевский недалеко от Ташкента. Однако обличительный замысел картины выходит далеко за рамки среднеазиатской тематики, о чем говорит сделанное автором на ее раме ироническое посвящение: «Всем великим завоевателям, прошедшим, настоящим и будущим».

Пока Верещагин самозабвенно творил в Мюнхене, осенью 1872 года три его ранние картины, оказавшиеся в коллекции царской семьи, неожиданно-негаданно попали в Лондон на международную художественную выставку. Их отправил туда великий князь Владимир Александрович, принимавший участие в отборе произведений для русского отдела лондонской выставки. А поскольку в Англии с ревнивым вниманием следили за всеми действиями России в Средней Азии, то написанные Верещагиным полотна, имевшие ясность и ценность художественного документа, вызвали в Лондоне наибольший интерес. Об обостренной реакции на них со стороны англичан сообщил русской публике видный музыкальный критик Владимир Васильевич Стасов. Получив в этом году постоянную работу в художественном отделе Императорской публичной библиотеки, он начинал всё более пристально следить за развитием отечественной живописи и скульптуры. В нескольких статьях по поводу экспозиции в Лондоне, опубликованных в «Санкт-Петербургских ведомостях», Стасов писал, что «русское искусство перещегооляло все остальные школы на нынешней выставке... и одним махом стало вдруг необыкновенно высоко». И одним из

творцов этого успеха стал Верещагин с его «маленькими ташкентскими картинами». Критик приводил отзыв о полотнах «После удачи» и «После неудачи» лондонской «Daily Telegraph», которая называла автора этих картин «из частной коллекции русского императора» «великим художником, русским Жеромом». Изложив их сюжеты, лондонская газета заключала: «Ничто не может превзойти в ужасающей правде обеих этих картин... Вы видели смерть в ее самом кровавом проявлении. У Верещагина есть еще одна картина, менее болезненная, но не менее страшная: это „Опиумеды“»^[94].

Вероятно, в то время сравнение с Жеромом было для Верещагина лестно: его парижский наставник давно являлся знаменитостью. Но очень скоро его русский ученик докажет, что в искусстве он идет своим, совершенно особым путем и подражать Жерому отнюдь не собирается. Восторженные отзывы английской прессы означали рождение европейской известности Василия Верещагина.

Успех его картин в Лондоне побудил известного коллекционера живописи Павла Михайловича Третьякова приехать осенью в Мюнхен, чтобы лично познакомиться с художником, посмотреть, над чем тот работает. К тому времени в коллекции картин отечественных живописцев, которую Третьяков начал собирать пятнадцатью годами ранее, были уже полотна В. Г. Перова, Ф. А. Васильева, И. Г. Мясоедова, И. Н. Крамского. В 1872 году Василий Перов пишет по заказу Третьякова портрет Ф. М. Достоевского. Немалый уже опыт коллекционирования придал взгляду Павла Михайловича особую остроту. Он по одной картине мог наметанным глазом определить степень мастерства и самобытности художника. Он был готов к тому, что встретит в мюнхенской мастерской Верещагина что-то

действительно интересное. Но то, что он увидел, превзошло его ожидания, поразило знатока живописи. Вероятно, тогда же Третьяков попробовал договориться с художником о приобретении для своего собрания какого-либо полотна, но встретил твердый отказ. Ни с одной из своих новых картин Верещагин пока не собирался расставаться. Вот когда закончит все задуманные полотна, покажет их публике, тогда и разговор о купле-продаже можно будет заводить. Пока же, до начала следующего года, Василий Васильевич, не давая себе отдыха, продолжал напряженно работать над задуманной серией картин, которую он решил назвать «Варвары».

И право, кто же, как не варвары, мог придумать сооружать устрашающие горы из человеческих черепов! Одно из новых полотен Верещагина называлось «Представляют трофеи». На нем бухарский эмир в окружении свиты с довольным видом рассматривает сваленные к его ногам на полу дворца отрубленные головы русских солдат. Еще одну вариацию той же темы художник представил на картине «Торжествуют»: отрубленные головы врагов, почерневшие от солнца, наколоты на высокие шесты, расставленные на городской площади. Архитектура зданий подсказывает, что это площадь Регистан в Самарканде. Поглядеть на это зрелище и послушать проповедь муллы, должно быть, призывающего и впредь вести с врагом беспощадную борьбу, собралось немало разного люда. Вокруг муллы — торговцы, дервиши, воины, еще вчера державшие в руках оружие, — в пестрых халатах, разноцветных чалмах, на лошадях, осликах и верблюдах. Рядом пристроились на земле собаки.

В достоверности подобных сюжетов можно убедиться, прочитав свидетельства венгерского востоковеда Арминия Вамбери, совершившего в 60-х

годах XIX века под видом дервиша путешествие по Средней Азии и проникшего туда, куда ранее европейцы никогда не попадали, — в Хиву, Бухару, Самарканд. В книге о своих странствиях он упоминал, что за четыре отрубленные головы можно было получить в награду простой кафтан. Самые же богатые и красивые кафтаны выдавались за 40 вражеских голов. В той же книге, переведенной на русский язык, можно было прочесть детальное описание церемонии представления трофеев: «На другой день прибыли из лагеря 100 всадников, все в пыли. Каждый из них вел пленных, между которыми были дети и женщины, привязанные к хвосту лошади или к луке. К каждому седлу было привязано по мешку с отрубленными неприятельскими головами, так как они служили доказательством геройских дел всадника. Прибыв на площадь, всадник дарил пленных хану или какому-нибудь вельможе, затем развязывал мешок, брал его за два угла и к ногам приемщика высыпал, как картофель, головы с бородами и без бород. Слуги сталкивали их ногами в одно место, где скоро образовалась большая куча из нескольких сотен голов. Каждый герой получал квитанцию о доставленных головах, и через несколько дней после этого следовала уплата»^[95].

В серии полотен, написанных в Мюнхене, несколько особняком стоит картина «Двери Тамерлана» с фигурами двух воинов, охраняющих покой владыки. Изображенные художником массивные двери с искусной резьбой и красочная одежда стражников напоминают о том, что правление великих восточных завоевателей характеризовалось не только варварскими обычаями: при них строились города с прекрасными дворцами, мечетями, развивалась самобытная культура...

Цикл своих батальных полотен Верещагин пополнил картинами «Смертельно раненный» и «У крепостной стены. Пусть войдут!», написанными по воспоминаниям о защите самаркандской крепости, и полотном «Парламентеры», посвященным мужеству русских солдат, окруженных противником.

В начале 1873 года Верещагин пришел к решению, что сделано немало и пора выставить законченные картины на обозрение публики. Само собой, их должны увидеть в Петербурге. Но что если предварительно устроить выставку в Лондоне? В Англии его заметили, надо развивать успех. Художник обратился в канцелярию Туркестанского генерал-губернаторства. Ссылаясь на отсутствие у него личных связей в Англии, он просил должным образом рекомендовать его. Поддержка была обещана, и Верещагин начал готовить коллекцию своих работ для отправки в Лондон.

Для показа он отобрал 13 картин, 81 этюд и 133 рисунка. Среди них были такие монументальные произведения, как «Двери Тамерлана», «Нападают врасплох», «Торжествуют», «Забывтый»... Три картины были представлены фотографиями — уничтоженное автором полотно «Бача и его поклонники», «Опиумоеды» и «Апофеоз войны». Но поскольку преобладали всё же эскизы и рисунки, то и подготовленный к выставке и переведенный на английский каталог был озаглавлен «Эскизы Средней Азии». Характерно, что в каталоге была сделана пометка: «Эти картины не продаются».

Персональная выставка Верещагина открылась в Лондоне в начале апреля в том же Хрустальном дворце, где ранее, в русском отделе международной экспозиции, демонстрировались три его полотна, замеченные английской прессой. Случилось так, что экспозиция работ Верещагина совпала по времени с

русским наступлением на Хиву, которым руководил Кауфман. В одних и тех же номерах лондонских газет сообщения из собственных источников или со ссылкой на газету «Русский инвалид» о продвижении русских войск соседствовали с отчетами о выставке картин в Лондоне участника среднеазиатских походов. Бесспорно, совпадение событий большой политики русского правительства со среднеазиатской тематикой работ Верещагина вызывало дополнительный интерес к его выставке. Отзыв «Times» на событие культурной жизни Лондона перепечатали «Санкт-Петербургские ведомости». Любопытно, что влиятельная английская газета писала в нем не столько о русском походе на Хиву, сколько о «приближении русских к северо-западным границам Индии». И это не случайно: действия России в Средней Азии всё чаще и настойчивее истолковывались в Англии как «русская угроза» британским владениям в Индии. Что же до Верещагина, то «Times» отдавала ему должное, называя «одним из замечательнейших русских художников»^[96]. Популярная «Pall-Mall Gazette» продемонстрировала согласие с «Times» относительно высоких художественных достоинств работ Верещагина: «Мы отроду не видавали более живого изображения мира, почти неведомого... Верещагин оказывается столь же превосходным колористом, как и рисовальщиком».

В апреле, мае, июле и августе, в период работы выставки и уже после ее закрытия, статьи о Верещагине появлялись не только в английских газетах, но и в авторитетных художественных журналах Лондона — «The Graphic», «The Illustrated London News». Первый, отметив в номере от 12 апреля мастерство исполнения таких полотен, как «Торжествуют», «Нападают врасплох», «Представляют трофеи», всё же подлинной жемчужиной выставки

посчитал «Двери Тамерлана». Журнал писал и об убедительности картин «из мирной жизни» — «Продажа ребенка-невольника», «Богатый киргизский охотник с соколом», «Политики в опиумной лавке». «Политики...» были воспроизведены на обложке номера журнала от 19 апреля. А в выпуске от 3 мая тот же журнал воспроизвел с собственным комментарием этюд Верещагина «Хор дервишей, просящих милостыню». Правда, у Верещагина они просили милостыню в Ташкенте, а подпись в английском журнале утверждала, что это происходит в Хиве.

«Times» в номере от 9 июля, возвращаясь к выставке Верещагина, советовала читателям вновь заглянуть в Хрустальный дворец, поскольку к представленным там работам русского художника было добавлено еще 18 произведений, в том числе большая картина «У дверей мечети». Газета писала, что это полотно «рассказывает нам о той лени и деградации, которые низвели народ Туркестана до состояния жестоких варваров». Наряду с этой картиной, считала «Times», стоит обратить внимание на небольшие этюды «Озеро Иссык-Куль вечером», «Бухарский воин с луком», «Два русских солдата в полной форме».

Журнал «The Illustrated London News» в одном из августовских номеров, уже после закрытия выставки картин и этюдов Верещагина, вновь возвратился к этой теме: опубликовал краткую биографию художника, где были описаны и три года, проведенные им в Средней Азии. Касаясь последнего (1870) года среднеазиатских странствий, журнал упоминал, что весну художник провел в Коканде, лето в Самарканде, а осень в горах Тянь-Шаня. Особое достоинство картин русского мастера автор статьи видел в том, что Верещагин создавал их на основе собственных впечатлений: «Он был среди тех, кто подвергся атаке на полотне „Нападают врасплох“. Он шел вместе с отрядом,

который оставил позади себя несчастного мертвого солдата, чью плоть уже собираются клевать коршуны и вороны. Он проходил мимо пирамид из человеческих черепов, воздвигнутых Тимуром как свидетельство его побед, — подобные пирамиды и ныне воздвигаются последователями Тимура среди страшных своим варварством племен»^[97].

После выставки в Лондоне можно было говорить о том, что имя Верещагина крепко запечатлелось в сознании английских художественных критиков, да и многих неравнодушных к искусству жителей туманного Альбиона.

Глава десятая «ЕГО ВЫСТАВКА — СОБЫТИЕ»

После успеха в Лондоне наступил черед показать картины в Петербурге. Связавшись со своим добрым приятелем, генералом Гейнсом, Верещагин попросил его написать для каталога вступительную статью и получил согласие. В одной из мюнхенских типографий Василий Васильевич заказал фотографии с туркестанских картин, этюдов и рисунков для будущего альбома, который надо было издать не столько к выставке, сколько — и в первую очередь — в качестве отчета о проделанной работе для субсидировавшего его военного ведомства.

Среди последних картин, завершенных Верещагиным в Мюнхене, было полотно «Самаркандский зиндан». На нем изображена глубокая яма с узким отверстием вверху, расширяющаяся в нижней части, как кувшин. Пробивающийся через отверстие узкий луч света выхватывает из полутьмы фигуру человека, скорбно стоящего посреди ямы спиной к зрителю. Другие затворники сидят, понури-

головы, возле земляных стен. Один, раскинув руки, лежит на земле. Он умирает — или уже мертв. *Зиндан*, пояснял художник в одном из своих очерков, — это восточная тюрьма, куда заключенных спускали через отверстие на веревке. Прозвище такой тюрьмы — «клоповник» — объяснялось тем, что помещенных туда людей заживо съедали насекомые. Эти страшные заведения восточной деспотии художник видел и в Самарканде, и во время путешествий по Семиречью. Верный привычке делать наброски с натуры, Верещагин и сам спускался внутрь зиндана, чтобы испытать внизу жуткое ощущение заживо погребенного человека.

В конце зимы Василий Васильевич, упаковав последние выполненные в Мюнхене работы, приехал в Петербург. Туда же ранее была доставлена та часть его туркестанской коллекции, которая выставлялась в Лондоне. Вскоре после приезда Верещагину довелось познакомиться в Петербурге с В. В. Стасовым. Имя этого критика художнику было уже известно. Он знал, что Стасов опубликовал в «Санкт-Петербургских ведомостях» благожелательную статью о его лондонской выставке. Встреча получилась теплой, и она знаменовала начало дружеских отношений между художником и критиком, продлившихся несколько десятилетий. «Я, — вспоминал Стасов о Верещагине, — в первое же свидание был поражен его своеобразною, решительною, талантливою и светлою натурой, и мы стали видеться очень часто»^[98].

Владимир Васильевич был одним из немногих людей, кому Верещагин разрешил взглянуть на его картины еще до официального открытия выставки. Ранее видеть его произведения воочию Стасову не доводилось. Но на Всемирной выставке в Вене, проходившей в то же время, что и лондонская выставка Верещагина, экспонировались 20 больших фотографий,

выполненных в Мюнхене с полотен Верещагина, и они произвели на Стасова и сопровождавшего его скульптора Марка Матвеевича Антокольского сильное впечатление. И вот представилась возможность оценить те же полотна в натуре. Стасов вновь был поражен — теперь уже красотой их колорита.

Персональная выставка художника открылась в Петербурге 7 марта в здании Министерства внутренних дел. Верещагин хотел, чтобы она была бесплатной. Однако ее распорядитель, генерал Гейнс, убедил художника, что два дня в неделю вход всё же должен быть платным, а вырученные деньги можно будет передать на нужды школ. Весть о выставке необыкновенных картин мгновенно распространилась по городу, и в залах, где она была размещена, особенно в дни бесплатного показа, началось столпотворение. Отчет об этой экспозиции одним из первых опубликовал Стасов в «Санкт-Петербургских ведомостях». Подчеркивая отличие русского баталиста от некоторых известных зарубежных его коллег, критик вспомнил французского живописца Верне. «Для Ораса Верне, — с иронией писал Стасов, — французский солдат был чудом и дивом природы; у этого живописца не доставало красок на палитре, чтобы изобразить неслыханные и невиданные добродетели и совершенства этого солдата, превзошедшего всех героев Илиады в храбрости и глубоких душевных свойствах».

Достоинства произведений Верещагина, в сравнении с живописью Верне, состояли, по мнению критика, в том, что его картины не страдали односторонним взглядом на войну. Жертвами изображенных на них боев, подчеркивал Стасов, выступали у Верещагина «то наши, то чужие люди, и бог знает, кто кого превосходит в храбрости, презрении к смерти, равнодушии к жизни, в боевых хитростях...».

Одной из самых удачных картин выставки, вызывающей у зрителей особые эмоции, критик считал полотно «Забытый». По силе выражения чувств оно напомнило Стасову стихотворение Лермонтова «Валерик». Что ж, некоторым посетителям выставки полезно было бы освежить в памяти горькие строки поэта:

В забавах света вам смешны
Тревоги дикие войны;
Свой ум вы не привыкли мучить
Тяжелой думой о конце;
На вашем молодом лице
Следов заботы и печали
Не отыскать, и вы едва ли
Вблизи когда-нибудь видали,
Как умирают...

Помимо «Забытого» Стасов назвал значительнейшей картиной выставки «Апофеоз войны». В заключение он привел строки из письма к нему «одного русского художника». Неназванным художником был И. Н. Крамской, написавший Владимиру Васильевичу: «По моему мнению, его выставка — событие. Это завоевание России гораздо большее, чем завоевание территориальное».

Восхищенные отзывы всё множились. Лишь один голос диссонировал с хвалебным хором публикаций — стоял особняком отзыв, напечатанный в газете «Московские ведомости»: «...Выставка В. Верещагина — посрамление русского воинства и оружия и кляуза на беспорядки в ташкентских войсках». «Московские ведомости» в издевательском тоне писали, что «эти картины вывезены из дворца хана хивинского при взятии Хивы» и что «поэт-художник Верещагин воспел подвиги туркмен и венчал их апофеозой из

человеческих голов». Зато обозреватель газеты «Голос» констатировал, что Верещагин напряженным трудом «производит в три года то, чего другой не производит и в 30 лет», и отметил необыкновенное воздействие этих картин на публику: «Все, под глубоким впечатлением, выносят с выставки нечто облагораживающее, отрезвляющее их ум и душу». Подобно Стасову, журналист подчеркивал жесткий реализм Верещагина в живописании бедствий войны, отличающий его творчество от полотен «Коцебу, Виллевальде и других присяжных классических баталистов». Картина «Забытый» тоже привлекла его внимание, и в газете были приведены слова русской песни, вырезанные Верещагиным на раме:

Ты скажи моей молодой вдове,
Что женился я на другой жене:
Нас сосватала сабля острая,
Положила спать мать сыра земля...

Среди бесспорных удач художника рецензент «Голоса» отметил картины «Смертельно раненный», «Двери Тамерлана», «Самаркандский зиндан».

Накануне открытия выставки Верещагин получил письмо из Москвы от П. М. Третьякова. Коллекционер писал, что хотел бы приобрести некоторые картины или всю коллекцию целиком. Художник посоветовал ему по приезду в Петербург обратиться к А. К. Гейнсу, которого он уполномочил вести подобные переговоры. Верещагин тут же оговорился, что и Гейнс не может дать положительный ответ относительно продажи картин «до извещения государя императора об том, что ему угодно взять для себя или для какого-либо музея». Надо отметить, что генерал Гейнс, облеченный его доверием, вел свою игру, уговаривая художника до

открытия выставки подарить несколько полотен влиятельным лицам, чтобы расположить их к себе. Но Верещагин на это предложение ответил категорическим отказом: раздаривать свои полотна он отныне не собирался.

Между тем интерес к выставке, подогретый прессой, всё возрастал. Желающих посмотреть ее, по воспоминаниям современников, было так много, что их приходилось сдерживать с помощью полиции. Потрясенный полотном «Забытый», писатель Всеволод Гаршин написал навеянные картиной стихи. Модеста Мусоргского та же картина вдохновила на создание одноименной музыкальной баллады на слова Арсения Голенишева-Кутузова. Композитор посвятил ее Верещагину.

Однако «Забытый» вызвал резкое осуждение Александра II. Во время осмотра выставки император молча слушал пояснения сопровождавшего его автора. Внимательно изучив полотно «Забытый» и несколько других, он резко заявил художнику: «В моей армии таких случаев быть не могло и не может быть». По свидетельству современников, император нашел картину «Забытый» «неправдивой в отношении туркестанских войск» и тенденциозной.

Узнав о реакции Александра II, генерал Кауфман, в подчинении которого всё еще находился Верещагин, поспешил выразить и «свое» мнение о «Забытом» и некоторых других полотнах. В присутствии пришедших на выставку высокопоставленных армейских чинов он стал упрекать художника: якобы он никак не мог видеть брошенного своими товарищами погибшего солдата и всё это «нафантазировал». Публично спорить с начальником Верещагин не стал, хотя мог бы ответить Кауфману, что тела павших русских солдат, которых по сложившимся обстоятельствам товарищи не смогли вынести с поля боя, он видел вблизи самаркандской

крепости, и что они были уже обезглавлены неприятельскими воинами. Если копнуть глубже, весь этот шум возник вокруг названия картины — «Забытый». Назови художник свое полотно, например, «На поле боя», оно, вероятно, не вызвало бы столь резкой реакции.

Уязвленный неприятием его картин военной верхушкой, Верещагин пришел в такое эмоциональное состояние, когда ему трудно было управлять своими чувствами. В тот же день, после полученного им публичного «разноса», он задержался на выставке, подождал, пока разойдутся посетители, а затем, оставшись один, вырезал из рам три полотна, вызвавшие наибольшую критику высоких чинов. Это были «Забытый», «Окружили — преследуют» и «У крепостной стены. Вошли!». Он свернул холсты в рулон и поехал на свою съемную квартиру. При этом вид у художника был, вероятно, настолько странный, что извозчик, как вспоминал Верещагин, несколько раз оглядывался на него. Дальнейшее известно со слов А. К. Гейнса, записанных Стасовым. Заехав в тот же вечер к Верещагину, генерал застал его в болезненном состоянии, очень бледным и сотрясаемым ознобом. Он лежал возле печи, завернувшись в плед, на глазах его были слезы, а в топке догорали куски брошенных туда в разрезанном виде трех картин. На следующий день, встретившись со Стасовым, художник так прокомментировал свой импульсивный поступок: «Я дал плюху тем господам». Но Стасов не мог принять подобное объяснение. «Я был совершенно поражен, — описывал критик свои чувства. — Эти три картины были одни из самых капитальных, из самых мною обожаемых. Я только повторял Верещагину, что это — решительно преступление, так слушаться своих нервов...»^[99]

Вокруг картин Верещагина разворачивалась в это время и другая драма. Еще до открытия выставки художник надеялся, что всю коллекцию сможет приобрести за 100 тысяч рублей император Александр II. Но когда стала известна его реакция на полотна, с подобными надеждами пришлось расстаться. На первый план вышли другие претенденты — коллекционеры-купцы, братья Третьяковы и Дмитрий Петрович Боткин. Готовясь купить картины, Павел Михайлович Третьяков попросил близкого к нему художника Крамского дать примерную оценку их стоимости. О глубоком впечатлении, произведенном этой выставкой на Крамского, уже упоминалось. В цитированном письме Стасову он признавался: «О Верещагине я не могу говорить хладнокровно». И всё же, делаясь с Третьяковым своими мыслями по поводу картин коллеги по цеху, Иван Николаевич постарался сдержать эмоции и судить объективно. Он упомянул, что живопись Верещагина стоит на уровне лучших европейских образцов и колорит его картин поразителен. Хотя его искусство, писал Крамской, не направлено на «выражение внутренних, глубоких сердечных движений», но коллекция «раздвинет очень далеко наши понятия и сведения относительно нашего настоящего... и именно великорусских особенностей... еще более нашего прошлого». «Эта коллекция драгоценна, она слишком серьезна», — подытоживал свои размышления Крамской ^[100].

В письме жившему в Париже И. Е. Репину Крамской тоже обращал внимание на глубину исторического чувства в картинах Верещагина. О полотне «Двери Тамерлана» он писал: «Эти тяжелые, страшно старые двери с удивительной орнаментацией, эти фигуры сонные, неподвижные... как мебель какая-нибудь, как тот же орнамент, так переносят в Среднюю Азию, в эту

отжившую и неподвижную цивилизацию, что напишите книг сколько хотите, не вызовете такого впечатления, как одна эта картина». И вновь, как в письме Стасову, следует всплеск восхищения и искренней радости: «Верещагин — явление, высоко поднимающее дух русского человека»^[101].

Считая, что коллекцию картин и этюдов Верещагина необходимо приобрести целиком, Крамской попытался по просьбе Третьякова определить ее денежную стоимость, но до конца дело не довел. «Я старался, — объяснял он в письме коллекционеру, — поставить цены сравнительно с другими картинами, какие у нас вообще существуют. Цены, казалось бы, не очень дорогие, принимая в расчет путешествия автора, но, не кончив дела, бросил — перепугался. Сумма уж вышла огромная...»^[102]

Партнер Третьякова по приобретению верещагинских картин Д. П. Боткин пошел на сепаратные переговоры с доверенным лицом художника, генералом Гейнсом, и добился его согласия на покупку коллекции за 92 тысячи рублей. Вернувшись из Петербурга в Москву, он сообщил Павлу Михайловичу, что приобрел коллекцию для себя, но готов и поделиться — уступить половину. Узнав из писем Третьякова о его смятении, Верещагин спешил успокоить Павла Михайловича — написал, что первое слово в покупке коллекции принадлежит всё же ему, Третьякову, а Боткин пытался выговорить для себя лишь право на особо понравившиеся ему картины.

Освободив себя от забот по продаже своих полотен, Верещагин стал готовиться к дальнейшему путешествию. Ему в первую очередь хотелось посмотреть Индию. Почему он решил поехать именно в эту страну? Возможно, художника заинтересовали иллюстрированные очерки Альфреда Грандидье

«Путешествие в южные области Индии», которые в 1870 году печатались в тех же номерах журнала «Всемирный путешественник», что и очерки Верещагина «Путешествие по Закавказью». И потому в последние дни пребывания в Петербурге он изучал книги об Индии, консультировался со Стасовым по вопросам, относящимся к дальней поездке. Вероятно, это путешествие, помимо тех новых впечатлений, какие он рассчитывал в нем получить, Верещагин рассматривал и как удобный предлог для избавления от уже тяготившей его зависимости от военного ведомства. О своих планах он коротко упомянул в письме Крамскому, посланному в ответ на его записку с предложением встретиться. «Милостивый государь, — писал Верещагин, — я много и искренне признателен Вам за участие, которое Вы принимаете в моих работах. Непременно забегу к Вам, когда освобожусь от хлопот, неизбежных, как Вы знаете, перед отправлением в большое путешествие — хочу объехать Амур, Японию, Китай, Тибет и Индию и отправляюсь на этой неделе... Если Вы имели заметить что-нибудь относительно моих работ, то будьте так любезны — сообщите это моему приятелю Александру Константиновичу Гейнсу... так как он — устроитель и распорядитель выставки»^[103]. Из письма видно, что первоначальное намерение увидеть Индию переросло в значительно более масштабные планы. Пожалуй, в этом письме у Верещагина уже чуть-чуть проявляется высокомерное сознание некой дистанции, отделяющей его от других, даже весьма талантливых, современных ему русских живописцев. Такой совет — «поскольку мне некогда, прошу обратиться к Гейнсу» — мог обидеть Крамского. Справедливости ради надо заметить, что Верещагин признавал даровитость своего коллеги и недаром закончил письмо к нему поощрительной репликой: «Ваш

портрет художника Шишкина бесподобен... очень хорош, превосходен». И все же это едва ли могло сгладить негативное впечатление, сложившееся у Крамского от ответа автора туркестанских картин, уклонившегося от личной встречи. А поскольку Иван Николаевич собирался встретиться с Верещагиным по поручению Третьякова, то озадачен был и сам коллекционер.

Не дожидаясь закрытия выставки, Верещагин с женой Елизаветой Кондратьевной, как стали называть ее на русский манер, 31 марта отправился через Москву в дальнее путешествие. Намеченный маршрут пришлось серьезно скорректировать — исключить из него посещение Соловецкого монастыря, Приамурья, Японии и Китая. Путь в Индию лежал теперь не через Сибирь, как планировалось ранее, а морем, через Константинополь и Суэцкий канал. Причиной всех этих изменений стал отказ от продолжительного путешествия человека, которого Верещагин предполагал по рекомендации Гейнса взять с собой в качестве слуги. Уже было согласившийся ехать крепкий матрос, видимо, передумал после строгой инструкции генерала, заявившего, что в его обязанности входит защита барина с супругой от медведей, тигров и иного зверья, а также от воров и разбойников. Должно быть, бывалый моряк посчитал, что это для него слишком много, и под надуманным предлогом («матушка благословения не дает») от такой чести отказался. Василию Васильевичу пришлось успокоить супругу: мол, и сам сумеет ее защитить.

Стоит заметить, что мечтой о путешествии в Индию Верещагин делился с Гейнсом еще в 1872 году, когда напряженно работал в Мюнхене над картинами туркестанского цикла. В связи с этим в самом начале 1873 года Гейнс направил письмо Верещагину, в котором восхвалял его «большой и самостоятельный

талант» и выражал свое отношение к планируемой поездке. Его, во-первых, насторожил намеченный художником маршрут путешествия в Индию через Сибирь. Генерал считал его чересчур опасным и советовал: если уж направляться в Индию, так только морем. «Ваша жизнь будет еще полезна многим», — по-приятельски предупреждал Гейнс. И главный аргумент: «Вы привезете из Индии альбом, обогащенный типами новых людей и природы. Это очень интересно, не спорю. Но для нас интереснее то, что делается здесь, в России, да и русскую жизнь Вы понимаете лучше»^[104]. Однако Василий Васильевич был не из тех людей, кого легко было переубедить, если уж они что-то задумали. Отчитавшись перед военным ведомством по всем своим туркестанским делам, теперь он считал себя свободным делать то, что ему хочется, и в первую очередь собирался осуществить мечту о дальнем странствии. К совету Гейнса он всё же прислушался — отказался от намерения добираться до Индии через Сибирь.

Когда художник с женой были уже в пути, в море, П. М. Третьяков наконец-то перекупил всю коллекцию туркестанских картин у Д. П. Боткина, осознавшего, что поступил по отношению к Третьякову, с которым давно был в дружеских отношениях, некрасиво.

Глава одиннадцатая В ИНДИИ

Покидая Россию, Верещагин, несмотря на поданное им в декабре генералу Кауфману прошение об отставке, формально еще числился на военной службе — ему был предоставлен отпуск. Лишь в середине мая, когда Верещагин находился в Бомбее, его прошение было удовлетворено.

Было бы преувеличением говорить о том, что служба в Туркестанском генерал-губернаторстве сковывала его действия и творческую инициативу. Для художника она не была особо обременительной, и благодаря ей он сумел многое повидать — и в Самарканде, и в многочисленных поездках по областям генерал-губернаторства, и во время путешествия в Коканд. Тогда и вызревали замыслы его лучших картин. Материальная помощь от военного ведомства помогла без забот о хлебе насущном сосредоточиться на работе и написать в Мюнхене полотна, поразившие Лондон и Петербург. В какой-то степени военное ведомство выступало в роли заказчика туркестанской серии картин. И потому с мнением К. П. Кауфмана приходилось считаться. Но платой за эту зависимость стало уничтожение четырех полотен, которые и сам художник, и критика оценивали высоко. Теперь же, когда связь со службой была оборвана, оставалось опираться лишь на собственные силы и на поддержку расположенных к нему людей, веривших в его талант, таких как Стасов и Третьяков.

Из Бомбея, еще не имея сведений о судьбе своей коллекции, Верещагин пишет Третьякову о том, что более всего волнует его: «Делить коллекцию моих последних работ Д. П. Боткин *не имеет права...*» В том же письме он подтверждает, что уполномочил генерала Гейнса, после отказа правительства от приобретения его коллекции, «передать ее в Ваши руки». Сообщая Третьякову свой бомбейский адрес, Верещагин упоминает, что уже начал работать на новом месте, но «жара и духота просто душат».

Пока Василий Васильевич привыкал к бомбейскому климату, петербургские газеты, на волне огромного интереса общества к его картинам и к самому автору, продолжали публиковать разного рода новости о нем, какие только удавалось заполучить. В конце июня

газета «Санкт-Петербургские ведомости» напечатала корреспонденцию Стасова о прибытии Верещагина в Бомбей. В той же заметке были опубликованы отрывки из письма Верещагина А. К. Гейнсу, в котором говорилось, что, обосновавшись в Бомбее, он арендовал дом, понемногу начал работать и собирать необходимые ему для картин образцы местной одежды. «Здесь идут дожди, — писал Верещагин, — но так как они только начались, то пока, кроме ящериц на окнах и скорпионов по стенам, неудобств еще не было». Газета приводила обращенный к Гейнсу вопрос художника о том, как продвигается их совместная работа, поясняя: речь идет об издании отдельной книгой написанных генералом «Записок о Средней Азии», иллюстрированных фотографиями с картин Верещагина и гравюрами с его рисунков. Комментируя некоторые детали письма Верещагина, Стасов информировал читателей, что художник купил участок земли в Париже, в парке банкира Лаффита, и намерен построить там дом с мастерской. Буквально на следующий день ту же информацию перепечатала газета «Голос».

Вероятно, внешний вид изрядно европеизированного Бомбея не произвел на художника особого впечатления и потому не оставил следа на его полотнах. Ему более интересны здешние люди, и Василий Васильевич пишет их портретные этюды: «Священник-парс (огнепоклонник)», «Факир», «Баннан (торговец)» и ряд других. В этих небольших этюдах он преследует ту же цель, что руководила им в кавказских странствиях и в Туркестане, — запечатлеть на холстах прежде всего местную этническую пестроту.

Из письма Стасова Верещагин узнаёт, что Академия художеств «за известность и особые труды на художественном поприще» присвоила ему звание профессора. Для многих живописцев, преподававших в

академии, получить его было целью жизни, но Верещагин сразу настроился на то, чтобы не принимать оказанную ему честь, полагая, что всякого рода чины лишь связывают творческую свободу художника. Верещагин поручил Стасову передать в одну из петербургских газет, например «Голос», свое заявление в форме письма в редакцию следующего содержания: «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». В том же письме Верещагин упоминал, что перед отъездом просил Гейнса передать из средств, вырученных от продажи билетов на его выставку в платные дни, пять тысяч рублей на счет одного из земств, например родного ему новгородского, для устройства школы. Заявление Верещагина с отказом его от звания профессора Академии художеств «Голос» опубликовал в номере от 11 сентября 1874 года.

К моменту написания письма Стасову (середина августа) Верещагин уже закончил часть этюдов и сообщил, что хотел бы штук 25 из них отправить почтой в Петербург, потому что в Бомбее из-за высокой влажности они покрываются плесенью. Одновременно он просил Стасова прислать упомянутую им новую статью «Московских ведомостей» о выставке. Теперь, опровергая свой первый, критический отзыв, газета в одном из майских номеров утверждала, что Верещагин — художник преимущественно русский, «своим русским инстинктом» чувствует правду и умеет выражать ее. И потому, мол, его картины вызывают у зрителей те же эмоции, что и чтение «Казаков» или «Войны и мира» Льва Толстого. Сравнение, что и говорить, лестное, и реверс в оценке работ Верещагина, осуществленный «Московскими ведомостями», был поистине необыкновенным.

Знакомясь с жизнью индийского города, Верещагин, как ранее на Кавказе, ищет нечто уникальное. В Бомбее его заинтересовали погребальные обряды огнепоклонников (парсов, парсисов или парсистов, как называли сторонников таких обычаев — выходцев из Персии). Сожжение трупов, позже писал Верещагин, в Индии можно встретить в разных местах. В Бомбее же территория, где сжигали на кострах тела умерших, соседствовала с местами общественного гулянья. Для ищущих вечного блаженства особое значение имел выбор для последней церемонии ароматических пород древесины, и сандаловое дерево признавалось среди благородных людей наиболее подходящим для этой цели. Некоторые погребальные церемонии отличались особой изощренностью, и с помощью новых знакомых художнику удалось кое-что увидеть своими глазами. Вероятно, помог один из огнепоклонников, заказавший художнику свой портрет, — «богатый и влиятельный член парсистской общины», как характеризовал его Верещагин.

Русского путешественника допустили в святая святых — обнесенную оградой «Башню молчания», куда посторонним вход обычно категорически запрещался. Позже Верещагин описал зрелище, свидетелем которого он стал. Едва участники траурной процессии, все в белом, показались вблизи, как «множество хищных птиц, живущих в этих местах, усеяли верх башни в ожидании трупа; они смотрели на приближавшихся, жадно расправляя клювы, подергивая крыльями, видимо, нервно приготавливаясь к пиру...». «Перед самой башней все провожавшие остановились, и внутрь вошли лишь носильщики с телом. Как только закрылась за ними дверь, птицы, между которыми много беркутов и гигантских голошеих грифов-стервятников, как по команде, спустились в середину башни... Когда я уходил, все птицы были уже опять на

гребне башни, чистились, обдергивались и поглядывали на дорогу в ожидании следующего блюда»^[105].

Между тем, пока Верещагин знакомился с некоторыми странными для европейцев местными обычаями, его письмо с отказом от звания профессора, опубликованное в «Голосе», вызвало в Петербурге неслыханный скандал. Академия художеств посчитала себя оскорбленной в лучших намерениях: еще сравнительно молодому художнику была оказана в виде исключения неслыханная честь — и что же в ответ? Гордый отказ, черная неблагодарность! Само собой, этот инцидент вновь стал горячей темой как петербургских, так и московских газет. Тем более что приобретенная Третьяковым коллекция картин и этюдов Верещагина была с 15 сентября выставлена для показа в Москве. Особую ярость вызвала публичность отказа их автора от звания профессора — через газету. Защитники устоев сочли подобные действия оскорблением одного из высших императорских институтов и, стало быть, неуважением власти. Но на стороне Верещагина были передовые художники, такие как Иван Николаевич Крамской. Он поделился с Третьяковым своими размышлениями по поводу публичного заявления коллеги: «Что, в сущности, сделал Верещагин, отказываясь от профессора? Только то, что мы все знаем, думаем и даже, может быть, желаем, но у нас не хватает смелости, характера, а иногда и честности поступать так же, а между тем всякий, имеющий крест, отличие, кокарду или иное вещественное доказательство своих, часто мнимых, заслуг, чувствует себя уничтоженным и обвиненным. Как же ему мочь отдать справедливость, ведь это значит осудить себя, публично признаться, что вся жизнь его есть одна сплошная ложь»^[106].

Одним из тех, кто почувствовал себя оскорбленным заявлением Верещагина, был художник Н. Л. Тютрюмов, принявший его вызов и сделавший быстрый ответный выпад. Неоднократно выставляя свои картины, чтобы добиться от академии признания своих заслуг, он в итоге удостоился звания академика живописи. А тут какой-то выскочка гордо отвергает то, чего другие добиваются годами! В пространным письме, опубликованном 27 сентября 1874 года в газете «Русский мир», Тютрюмов с нескрываемой злобой писал, что почетные титулы не нужны Верещагину лишь потому, что для него важнее деньги. Далее в письме утверждалось, что создать в относительно короткий срок всё, что якобы принадлежит кисти Верещагина, одному человеку физически невозможно, особенно с учетом больших размеров многих картин. И потому очевидно, что вся масса этих картин *писалась в Мюнхене компанейским способом*. Уничтожение нескольких картин Тютрюмов считал ловким рекламным трюком, придуманным Верещагиным. Недостатки же многих полотен, по мнению автора письма, стали очевидны, когда коллекция начала демонстрироваться в Москве при дневном освещении. Действия Верещагина, писал Тютрюмов, мотивированы стремлением *прослыть своей оригинальностью*. Конечный вывод: поскольку Верещагин доказал, что сам себя не уважает, то он и не достоин именоваться профессором живописи.

По своей сути письмо Тютрюмова было низкой, продиктованной завистью клеветой, которую следовало немедленно опровергнуть. Хорошо знавший из бесед с Верещагиным о том, как работал художник, В. В. Стасов посчитал своим долгом встать на его защиту и через газету «Санкт-Петербургские ведомости» потребовал от Тютрюмова представить доказательства его обвинений. Вмешаться в этот публичный спор пожелал через газету

«Голос» и генерал Гейнс, заметивший, что Тютрюмов пишет о своем коллеге «с развязностью, на которую, как кажется, не имеет права автор этой статейки ни по своим малоизвестным произведениям, ни по таланту, ни по авторитету в художественном мире».

«Я имел честь, — писал Гейнс, — познакомиться с Василием Васильевичем семь лет назад, из которых в течение двух лет виделся с ним почти ежедневно. Из нашего знакомства я вынес глубокое уважение к этой благородной, высокочистой и редкой личности. Всякий знающий Верещагина подтвердит мои слова, что почет, награды, деньги созданы не для него и что он не выносит фальши, лжи, обмана. Жизнь Верещагина сложилась из страстного отрицания всего, что, по его мнению, роняет достоинство человека. Если в чем обвиняли Верещагина его знакомые, так это в том, что он идеалист, что он не от мира сего, что он всегда желал жить по высокому образцу того человека, который не только непонятен г. Тютрюмову, но стремление к которому, при нашей современной обстановке, и должно было вызвать его праведный гнев...

Относительно „корыстолюбия“ Верещагина я мог бы привести много примеров, которые, вероятно, удивили бы г. Тютрюмова, но пока ограничусь только заявлением, что продажа коллекции верещагинских картин произведена помимо Верещагина, его друзьями»^[107].

Отпор попытке оболгать Верещагина принимал уже массовый характер. Живший в Риме скульптор М. М. Антокольский в письме Стасову квалифицировал клеветнический выпад Тютрюмова как «подлость». Свое мнение на ту же тему выразила группа уже получивших известность русских художников, большинство из которых входило в Товарищество передвижников, —

Н. Н. Ге, К. Ф. Гун, М. К. и М. П. Клодты, И. Н. Крамской, П. П. Чистяков, Г. Г. Мясоедов, В. И. Якоби и другие. В их коллективном письме, опубликованном 5 октября в газете «Голос», говорилось, что никогда в печати не появлялось более возмутительного навета против художника. Отметая все обвинения, высказанные Тютрюмовым против Верещагина, — в шарлатанстве, подлоге, алчности и прочих грехах, — Крамской и его коллеги заявляли, что никто не уполномочивал Тютрюмова говорить от лица других художников и что его мнение им совершенно чуждо. «Мы не делим, — заявляли авторы письма, — 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 о нем г. академик Тютрюмов».

Заключительным аккордом этой истории о зависти, злобе и разоблачении клеветника стало инициированное Стасовым расследование, проведенное в Мюнхене членами комитета Мюнхенского художественного товарищества (оно объединяло около шестисот художников) относительно тютрюмовских обвинений в том, что картины Верещагина писались «компанейским способом». Вывод членов комитета, в состав которого входили и наиболее близкие Верещагину в мюнхенский период его жизни живописцы Александр Коцебу и Йозеф Брандт, был единодушен: «...Сообщенный факт оклеветания такого высокого художника, как г. Верещагин, вызвал глубочайшее негодование, и все многочисленные художники, знающие произведения Верещагина по фотографиям, выразили самую твердую уверенность, что характер и высокая оригинальность этих созданий на сюжеты ташкентской войны решительно исключает участие всякой другой руки, кроме одного-единственного мастера». Это письмо, подписанное

председателем, секретарем и девятью членами Мюнхенского художественного товарищества, Стасов перевел на русский и 30 декабря опубликовал в «Санкт-Петербургских ведомостях».

Любопытно, что публичный отказ Верещагина от звания профессора, как и защита его доброго имени в прессе вызвали негодование вице-президента Академии художеств великого князя Владимира Александровича. С его подачи цензурный комитет принял карательные меры против газеты «Голос». В то же время цензурными органами были запрещены полиграфическое воспроизведение картины «Забытый» и продажа через магазины уже отпечатанных нот баллады Мусоргского, написанной на тему этой картины.

С прекращением сезона дождей Верещагин с женой выезжают из Бомбея в Мадрас, а затем в Эллору и Аджанту, любуются в древнем монастыре знаменитыми росписями на сюжеты индийской мифологии. В Центральной Индии они посещают города Удайпур, Аджмер, Джайпур, Агру. Все статуи, храмы, мавзолеи, храмовые росписи, которые довелось увидеть художнику в этих городах, поразили его своеобразием форм и совершенством исполнения. Он стремится запечатлеть в своих этюдах хоть частицу этой красоты. Василий Васильевич пишет этюды к будущим картинам «Статуя Вишны в храме Индры в Эллоре», «Храм в Джайпуре», «Жемчужная мечеть в Агре» и «Мавзолей Тадж-Махал в Агре». В Агру, поразившую его своими памятниками зодчества, Верещагин будет возвращаться и позже, в течение всего срока пребывания в Индии.

В декабре 1874 года Василий Васильевич принял решение посетить с женой Непал. Извещая об этом Третьякова, он писал, что, хотя его и пугают дикостью и подозрительностью непальцев, но он всё же намерен

добраться до Эвереста — высочайшей горы не только в Гималаях, но и на всём земном шаре.

Как позднее сообщал английский журнал «Academy», напечатавший статью об индийском путешествии четы Верещагиных, русский художник собрался посетить Непал по приглашению английского резидента в этой стране. То же самое подтверждают «Очерки путешествия в Гималаи г-на и г-жи Верещагиных», написанные на основе дневника, который вела Елизавета Кондратьевна Верещагина. При публикации очерков в России Василий Васильевич сам отредактировал текст.

Из Агры Верещагин с женой поездом добрался до Банкипура, осмотрев по пути город Аллахабад. Однако некий доктор Симпсон, с которым русская пара повстречалась в Банкипуре, узнав, что они направляются в Непал, постарался отговорить их от этого намерения. По словам Симпсона, совмещавшего в городке обязанности директора местного госпиталя и начальника тюрьмы, ехать в Непал было весьма опасно. Мол, чужеземцев там недолюбливают, и даже английский резидент Гирдельстон, официальный посланник, живет в этой стране по существу на положении пленника. Выслушав предостережения Симпсона и недоумевая, зачем же Гирдельстон приглашал их, Верещагины сошлись на том, что лучше не испытывать судьбу. (Не исключено, что Симпсон, получив указания английского начальства в Индии, намеренно под надуманными предлогами отговорил их от посещения Непала.) Так или иначе, художник — возможно, опасаясь провокаций, — решил в Непал не ехать, а вместо этого отправиться в «Сиккимские снеговые горы», как именуется эта местность в «Очерках путешествия в Гималаи».

Однако проблемы всё же возникли. Узнав о перемене планов, прислуга русской четы, состоявшая в

основном из носильщиков, взбунтовалась, и всех их пришлось расчитать. А доктор Симпсон старался доказать прибывшим из России путникам, что он им друг, а не враг: в городке Сахибганг по депеше, отправленной доктором, их поджидал пароход. На нем и двинулись дальше по реке, мимо гревшихся близ островов крокодилов — как пояснили путникам, они всегда сыты, поскольку пожирают тела ежедневно спускаемых в Ганг покойников, и это хорошо и для крокодилов, и для покойников, чьи души, по местным верованиям, скорее попадают на небеса.

В Каргаполе путники вышли на берег и далее двинулись на почтовых лошадях, а поклажу везли на волах нанятые здесь новые носильщики. В дороге Елизавета Кондратьевна уснула, но через некоторое время ее разбудил голос мужа: «А вот и горы!» «Я взглянула, — писала молодая женщина, — и едва поверила своим глазам: так высоко в поднебесье поднимались розовато-белые снеговые массы. Вправо возвышалась Канчинга, а влево Горизанкар»^[108]. Та гора, которую тамошние жители называли Горизанкаром, более известна под другими именами — Джомолунгма или Эверест.

В городке Дарджилинг Верещагины задержались. Художник заинтересовался буддийским храмом, подле которого на высоких шестах развевались флажки, испещренные молитвами, и несколько дней писал этюд храма. Собираясь следовать в королевство Сикким^[109], Василий Васильевич счел полезным нанести визит находившемуся в Дарджилинге посланнику сиккимского короля и во время их встречи попросил представить его местным властям. Посланник обещал отправить почтой несколько рекомендательных писем.

Из Дарджилинга Верещагин отправил письмо Стасову с просьбой прислать ему часть вырубленных за

коллекцию туркестанских картин денег, 15 тысяч рублей, которые надо было забрать у Гейнса. Отсутствие писем от Гейнса серьезно тревожило художника, и он перестал доверять своему бывшему приятелю. Последняя просьба к Стасову — вместе с Львом Жемчужниковым попытаться заполучить для него рекомендательное письмо к лорду Нортбруку, английскому наместнику в Индии. «Стремоухов, — с негодованием писал Верещагин, — отказался дать мне какие-либо рекомендации!!!»^[110] Такое поведение директора Азиатского департамента Министерства иностранных дел П. М. Стремоухова, с которым Василий Васильевич безуспешно пытался еще в Петербурге решить кое-какие вопросы относительно его индийского путешествия, объяснялось просто: он был среди тех высокопоставленных чиновников, кто отрицательно отнесся к картинам Верещагина, считая, что художник унизил и оклеветал русского солдата.

В Дарджилинге был найден опытный проводник по имени Тинли, хорошо знавший горы Сиккима. По поручению художника Тинли подыскал 25 носильщиков-кули, и 28 декабря путники начали опасное восхождение. Жившие в городке англичане предупреждали, что в это время года, в январе, подъем в горы — дело весьма рискованное; тем не менее Верещагин решил от намеченного плана не отступать. В «Очерках путешествия в Гималаи» Елизавета Кондратьевна приводит отрывки из беседы, которую вели с ее мужем несколько английских чайных плантаторов в столовой отеля, где они проживали:

«Мы слышали, — говорили они Верещагину, — что вы собираетесь в Джонгри. Считаем своей обязанностью предупредить вас, что пройти туда в это время года невозможно.

— Но ведь был же в Джонгри, и как раз в это время года, мистер Гукер? — сказал Верещагин.

— Это правда, но ведь Гукер чуть не умер там. Еще несколько часов, и он погиб бы под снегами. Оставьте это намерение.

Верещагин поблагодарил за участие и сказал, что намерения своего он не оставит.

— Ну, в таком случае оставьте хоть свою супругу.

— Супруга не останется и отправится со мной» ^[111].

Упомянувшийся в разговоре Джозеф Долтон Гукер был известным английским ботаником, президентом Лондонского королевского общества. Но сообщение о беде, едва не постигшей ученого в этих краях, очевидно, не произвело на Верещагина особого впечатления.

Сразу после выхода в горы начались испытания, особенно тяжелые для не привыкшей к походам Елизаветы Кондратьевны. Ей вместе со всеми приходилось перебираться через бурную реку по шаткому мостику из двух перекинутых с берега на берег бамбуковых бревен, ехать на лошади по узкой тропе, нависающей над пропастью, или, обдирая руки, карабкаться по камням там, где лошадь пройти уже не могла... К физическим мукам спутницы художника добавлялись неудобства иного порядка: в местных деревнях никогда прежде не видели европейскую женщину, и на каждом привале ее рассматривали с повышенным вниманием, что начинало ей надоедать.

Стремление Верещагина написать пару этюдов увенчанных снегами гор было так велико, что после очередного привала они с супругой решили идти дальше, не дожидаясь отставших носильщиков. С ними отправились лишь егерь и два кули, тащившие ящик с красками и другими художественными принадлежностями. Вскоре молодая женщина выбилась

из сил, и егерю пришлось помогать ей. Покрывший горы глубокий снег заставил путников надеть предусмотрительно взятые с собой высокие сапоги. Художника и его жену мучили голод и жажда, но отставшие со съестными припасами носильщики всё никак не могли их догнать. На высоте четырнадцати тысяч футов (около 4200 метров) Верещагин почувствовал, что падает от усталости, и предложил сделать привал. Разожгли костер, отогрелись и двинулись дальше. Но тут упала в обморок жена художника. Снова вернулись к месту привала, где еще тлели угли. Путников начал мучить холод, костер вновь разожгли. Один кули был отправлен вниз с заданием забрать у отставших носильщиков подушки, одеяла и ящик с провизией и принести всё это к месту привала. «Платье наше, — вспоминала Е. К. Верещагина, — с одной стороны чуть не горело от пламени, а с другой на нем образовалась ледяная корка». Вниз, к носильщикам, с приказом поторопить их и помочь нести груз из теплых вещей и продуктов, был отправлен и второй кули. А Верещагин, несмотря на все невзгоды, достав краски, пытался сделать этюд горной страны на фоне закатного неба.

Но в тот первый вечер ничего написать ему не удалось — настолько он был поражен открывавшимся взглядом зрелищем. «Кто не был в таком климате, на такой высоте, — делился художник своими впечатлениями, — тот не может составить себе понятия о голубизне неба — это что-то поразительное, невероятное, краска сильнее всякого чистого кобальта, это почти ультрамарин с небольшой дозой кармина. Розовато-белый снег на этом темном фоне является поразительным контрастом»^[112]. В отчете о путешествии Елизавета Кондратьевна оговаривается, что всё это она

записала со слов мужа. У нее же осталось иное впечатление об этом привале:

«Холод становился все сильнее и сильнее, и я удивляюсь, как в таком ужасном положении Верещагин мог еще любоваться изменениями тонов в проносившихся над нами облаках.

— В другой раз, — говорил он, — мне надо прийти сюда со свежими силами, чтобы хорошенько изучить эту перемену тонов, встречающуюся только на таких высотах».

Ночь прошла в возраставшей тревоге. Возникали мысли, что их прислуга и проводники, решив, что господа уже замерзли, начали спуск вниз. Крики и выстрелы ничего не дали. В полдень Верещагин решил, что пора ему самому отправиться на поиски отставших носильщиков. Его супруга, едва передвигавшая ноги в замерзших сапогах, осталась у костра одна, пытаясь согреться у огня. Однако начавшийся сильный снегопад вскоре затушил костер. В этом отчаянном положении ее спас наконец-то подошедший с продуктами кули. По его словам, художник шел следом. Но Верещагин сам идти уже не мог — его тащил на спине другой слуга. Благодаря сноровке местных жителей огонь вновь запылал. Путники отогрелись, сварили суп, стало легче. К вечеру подошли носильщики с командовавшим ими проводником. На ночь устроились в расположенной неподалеку пастушьей хижине.

Утром Верещагин вновь решил писать этюд. «Солнце жгло ему голову и спину, — вспоминала его жена, — а руки замерзли и едва держали палитру. Лицо у него сильно распухло, так что глаза виднелись в щелках, а головная боль была так сильна, что он едва мог шевелиться. По всем вероятностям, это был солнечный удар... Верещагин кончил свои эскизы, как мог, и на третий день мы начали спускаться». Наградой за все

испытания стал написанный художником этюд «В Гималаях, гора Джонгри зимой».

Добравшись до Дарджилинга, путешественники рассчитали кули. На отдых расположились в знакомой гостинице, где вновь встретились с теми же англичанами, что провожали их на восхождение. Одним из них был королевский инженер майор Джадж, который, по воспоминаниям Верещагиной, «с родственными чувствами» помогал им готовиться к трудному походу, и он не мог поверить, что русская чета действительно поднялась на Джонгри и провела там несколько дней.

У подножия гор, в деревушке Яксун, путников ждал переводчик, закупивший к их возвращению баранов и кур. Он передал полученные за время их отсутствия письма.

Во время дальнейшего путешествия по Сиккиму они осмотрели несколько монастырей, и наиболее живописные Верещагин запечатлел на полотнах. Удалось увидеть и некоторые праздники, и Василий Васильевич вновь писал этюды красочных костюмированных представлений. К столице Сиккима городу Тумлонгу путь лежал через цветущую долину. «Описать, как хороша тут местность, — признавалась в путевом дневнике жена художника, — невозможно. Всё покрыто зеленью, да какой зеленью! Рододендроны растут не кустами, а целыми деревьями!» Для полноты картины можно привести еще одно впечатление об этих краях: «Нигде на земле настолько не выражены два совершенно отдельных мира, мир земной с богатой растительностью, с блестящими бабочками, фазанами, леопардами, енотами, обезьянами, змеями и всей неисчислимой животностью, которая населяет вечнозеленые джунгли Сиккима. А за облаками в неожиданной высоте сияет снежная страна, не имеющая ничего общего с кишачим муравейником

джунглей. И этот вечно волнующийся океан облаков и непередаваемых разнообразий туманов!» Эти строки написаны намного позже — они взяты из очерка «Сердце Азии» другого русского художника и путешественника, Николая Константиновича Рериха, побывавшего в Сиккиме полвека спустя.

В долине с рододендронами Верещагины, привлеченные запахом серы, нашли горячие серные ключи. По другому берегу реки простирался густой лес, откуда доносились пронзительные крики обезьян. С ружьем в руке художник отправился в чащу поглядеть, что там происходит, и вскоре наткнулся на большую стаю обезьян. «При виде меня, — вспоминал он, — они не выразили ничего, кроме любопытства, но когда, шутки ради, я выстрелил и ранил одну из них, то затруднюсь и выразить, что сделалось со всем населением, в какое оно пришло бешенство: целые десятки, прыгая с ветки на ветку, устремились ко мне, жестикулируя, делая угрожающие жесты и гримасы... Я порядочно струсил, ибо понял, что вот-вот сейчас меня разорвут на клочки...»^[113] Не теряя присутствия духа, зорко наблюдая за «противником», держа его на мушке, художник предпочел ретироваться.

В почте, полученной из России, было письмо Стасова, и на пути к столице королевства Сикким Верещагин написал критику ответное послание: упомянул о подъеме на Канчингу (вероятно, Канченджангу), высота коей составляет 28 тысяч футов (около восьми с половиной тысяч метров), во время которого, дойдя примерно до середины горы, он «чуть не замерз со своею супружницею». При этом он с похвалой отозвался об удивительной выдержке его «дорогой спутницы», с которой Стасов познакомился в библиотеке. В нескольких словах художник коснулся тягот работы в горах: «Лицо мое за несколько дней

пребывания на этой высоте непомерно опухло, и какое-то страшное 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 ответ на сообщение Стасова о клевете Тютрюмова Верещагин в том же письме заметил: «Что Вам сказать на обвинение меня в эксплуатации чужого труда и искусства? Я не только дотрагиваться до моих работ, даже смотреть на них никого не пускал... Ну их всех к черту! Я буду всегда делать то и только то, что сам нахожу хорошим, и так, как сам нахожу это нужным»^[114].

В «Очерках путешествия в Гималаи» приводятся подробности приема четы Верещагиных королем Сиккима, которому было всего 16-17 лет. Королю помогал старший и более опытный сводный брат, являвшийся первым министром. Королевские подарки путникам были обильны: бараны, куры, тибетская лошадь и большие тюки и коробки, в которых при вскрытии обнаружили апельсины, низкосортный рис и уже зеленеющее от долгого хранения масло. Верещагин отдался ружьем, и, судя по реакции короля, подарок пришелся ему по душе. Первому министру достались серебряные часы и небольшой револьвер. В Тумлонге были изрядно опустошены запасы медикаментов, которые имели при себе Верещагины: кому-то из местных жителей лекарства действительно помогли, кому-то нет, но желающих испытать их целительную силу оказалось много.

Из Сиккима — вероятно, еще находясь в столице королевства Тумлонге — Верещагин вновь написал Стасову. Просил в дальнейшем посылать ему письма в Агру на имя местного судьи Кина (Keene). Там же он упомянул о получении им от посла России в Лондоне графа Шувалова извещения, что в Бомбей для него

посланы рекомендательные письма. «Это очень не лишнее, — заметил по этому поводу художник, — потому что этот самый Кеене, человек весьма почтенный, прямо сказал мне, что без рекомендаций я прослышу шпионом...»^[115] Предупреждение судьи вскоре доказало свою основательность — Верещагины убедились в его правоте, когда прибыли в Аллахабад. Там им попался на глаза номер газеты «Пионер», которую художник считал одной из лучших в Индии. Елизавета Кондратьевна в «Очерках путешествия в Гималаи» писала, что в корреспонденции из Дарджилинга «вместе с любезностями насчет таланта и энергии моего мужа высказывалась уверенность, что он „недаром рисовал горы, ручьи и горные переходы“», то есть делался прозрачный намек на то, что русский путешественник совмещал художество с разведывательными целями. Нетрудно было догадаться, что автором корреспонденции мог быть кто-то из англичан, с которыми Верещагины встречались в гостинице Дарджилинга, и даже, быть может, инженер Джадж, «с родственными чувствами» помогавший им готовиться к походу, а потом удивлявшийся, что они были на Джонгри.

Эту корреспонденцию Верещагин вырезал из газеты и послал Стасову, настойчиво прося его прокомментировать сей текст в газете «Голос»: «... Против последней части, т. е. *подозрения меня в шпионстве, протестуйте самым энергичным образом.* Выскажите, что уже одна моя независимость, как человека и художника, исключает всякую возможность подобных подозрений. Надобно Вам сказать, что намеки *на возможную цель моей поездки* были высказываемы и прежде, и я боюсь думать, что когда я предприму тщательный обзор и объезд гималайской границы с ее в высшей степени интересными странами и племенами,

подозрения эти обратятся в положительную уверенность. Меня бесит одна мысль, что всюду полицейские агенты будут сдавать меня с рук на руки»^[116]. Надо полагать, в это время художник с удовлетворением думал о том, как предусмотрительно он поступил, подав накануне поездки в Индию рапорт об увольнении с военной службы. Не сделай он этого, бдительные англичане могли бы дознаться о его принадлежности к военному ведомству, и тогда их подозрения обернулись бы полной уверенностью, что русский художник не так прост, каким он представляется.

Одно из рекомендательных писем, отправленных графом Шуваловым, было адресовано английскому генералу Уокеру, возглавлявшему в Индии топографическую службу. Слово русского посла для генерала кое-что значило, и Уокер тоже рекомендовал Верещагина представителям колониальных властей по маршруту движения художника.

Некоторое время Василий Васильевич работал в Агре, затем перебрался вместе с женой в Дели. Там он пишет этюды «Повозка в Дели», «Тронный зал Великих Моголов в форте Дели» и др. В этих этюдах, отличающихся точностью передачи натуры и немалыми колористическими достоинствами, художнику удалось передать, быть может, самое главное — ослепительное «солнце Индии».

Из Дели, как и намечалось, русская чета отправилась в новое путешествие — в Северный Кашмир. В горах и предгорьях Кашмира Верещагин надеялся спастись от плохо действовавшей на него изнурительной жары. В Лахоре наняли слуг и часть пути проехали по железной дороге, а затем пересели на почтовых лошадей. Когда путешественники достигли

горной местности, самочувствие Верещагина заметно улучшилось.

В столице Кашмирского княжества, городке Сринагар, путники любовались изделиями местных умельцев — шаями, коврами, медными сосудами, предметами из золота и серебра, кое-что покупали на память. Верещагин встретился здесь с британским резидентом Хендерсоном и передал ему рекомендательное письмо от генерала Уокера. Оно возымело действие: англичанин обещал оказать помощь в приобретении лошадей и найме носильщиков.

И вновь в путь, вдоль реки Сар, по берегам которой иногда видели медведей. Съехавшая в долину реки снежная лавина заставила художника задержаться, чтобы написать очередной этюд. Настроение было чудесное, и его не портили даже случавшиеся иногда опасные инциденты. Однажды, возвращаясь к палатке после работы в горах, Верещагин решил сократить путь и поехал напрямик по крутому склону. В одном месте лошадь не удержалась и сорвалась вниз, но художник выпрыгнул из седла и зацепился за куст, что помогло избежать серьезной травмы.

Во время привала в горах путники повстречались с груженным товарами караваном английского купца Росселя, возвращавшегося из Яркенда — центра китайской провинции по соседству с Туркестаном. В очерках о путешествии описаны обслуживавшие караван яркендские узбеки, одетые в пестрые полосатые халаты, в шапках с меховыми околышами. Своими торговыми делами купец Россель был доволен. «...Конечно, Индия, — говорится в „Очерках“, — может многим снабжать Туркестан, но перевоз через горы так труден и, следовательно, так дорог, что с выгодой могут перевозиться и идти только дорогие товары, на которые, по бедности населения, мало в Средней Азии

покупателей; дешевые же доставляются по более удобным путям Россиию».

Путники передвигались теперь по горной провинции Ладакх. Монастыри и храмы — то воздвигнутые на ровном месте, то встроенные в скальной стене — сменяли друг друга. Верещагин не упускал возможности изобразить их. В путевых заметках, которые вела Елизавета Кондратьевна, нередко описания эффектов освещения местных ландшафтов, и весьма вероятно, что подмечал и подсказывал ей подобные детали муж-художник. «Интересно наблюдать, — писала она, — окраску гор в разные моменты дня и ночи, при разной погоде; после падения снега, например, днем всё было бело. Снежные верхи гор едва отделялись от воздуха, вечером же эти верхи залились чисто-красным светом и бросили длинные голубые тени». В другом месте: «...Краски песчаника переливаются из желтого в красный, голубоватый и почти черный. Немало было интересного кругом в красках для этюдов, но муж мой торопился в Ле, и мы шли вперед».

В столице Ладакха, городке Ле, путешественники вновь задержались для осмотра монастырей. «Апатия и бедность повсеместны, — записала Е. К. Верещагина в путевых заметках. — Когда я призвала сапожника, чтобы починить нашу обувь, то он пресерьезно посоветовал послать сначала за кузнецом, так как у него нет нужных гвоздей; когда же я попросила обойтись без гвоздей, просто зашить, он потребовал ниток!»

У британского резидента в Ле, капитана Молоя, Верещагин увидел пару чистокровных тибетских собак, которые ему очень понравились. Художник попросил продать их, однако капитан не уступил, заявив, что собирается подарить собак прибывшему в Индию с визитом принцу Уэльскому. Но в одной из деревень,

расположенной недалеко от Ле, всё же удалось приобрести большую черную собаку тибетской породы, отличающейся пышной густой шерстью. По названию деревни ей дали имя Сакти, и впоследствии она преданно служила новым хозяевам.

Между тем их путь шел всё выше в горы, и на высоте около пяти тысяч метров слуги-погонщики всё чаще стали жаловаться на головные боли. Некоторые без сил падали на землю. На станции Пенгонг близ границы с Тибетом встретилось замечательное по красоте соленое озеро длиной 50–60 миль. «Мы оба, — отметила в своих записках Елизавета Кондратьевна, — были поражены окраской воды: далеко впереди открылась тонкая горизонтальная полоса, до того голубая, что я не вдруг поверила, что это вода... Озеро окаймляет линия белого песку и снеговые горы свыше 20 000 ф. <...> Вечером, на заходе солнца, когда голубой, наполовину ультрамариновый, наполовину лазуревый цвет воды был окаймлен чисто-красною полосой берегов — вид был удивительно хорош». На этом озере и на другом, носившем название Тео-Морари, путники задержались на несколько дней: Василий Васильевич писал этюды в разное время суток. По-видимому, вблизи озера Тео-Морари был написан портретный этюд жителей Западного Тибета, изображающий супружескую чету в наплечных накидках из козьих шкур. В записках Е. К. Верещагиной упоминается, что именно так одевались жители близлежащей деревушки.

У озера высокогорный маршрут заканчивался — пора было спускаться вниз. На обратном пути — новые приключения. Через одну из рек переправлялись с помощью протянутого до другого берега каната: человека привязывали к большой доске, через круглое отверстие скреплявшейся с канатом. Достаточно толкнуть доску — и по наклонному канату путник летит

над бурной рекой на другой берег. Василий Васильевич эту щекотавшую нервы операцию проделал одним из первых. Когда же очередь дошла до его жены, она, напугавшись, наотрез отказалась переправляться «варварским способом». Но иного пути здесь не было. Муж, кричавший с другого берега во всю силу легких, и переводчик едва ее уговорили, однако от перевозбуждения и страха молодая женщина на середине переправы потеряла сознание. Подобным же способом переправили собак, тоже изрядно напуганных. Для лошадей подыскали брод, а вот слабого, больного пони, которого Верещагин ранее изобразил на одном из этюдов, пришлось пристрелить: преодолеть бурную реку ему было явно не по силам.

У горного монастыря Ки внимание Верещагина привлек охранявший ворота рыжий пес с такой же густой шерстью, как у Сакти, и весьма воинственной манерой поведения. Этот пес тибетской породы так приглянулся художнику, что он, хотя не без труда, уговорил монахов продать его. Так у сопровождавшей караван Сакти появился четвероногий приятель по имени Ки. Когда же Сакти попробовала затеять с ним свои собачьи игры, рыжий дикарь сразу показал ей, кто в их отношениях должен диктовать свою волю: повалил ее на землю и даже немного покусал.

Спустившись на равнину, путники расстались с носильщиками в городке Симла, служившем летней резиденцией вице-короля Индии, и пересели в почтовый экипаж. От станции Умбала ехали уже по железной дороге. В грузовом отделении, в железных ящиках, путешествовали и две тибетские собаки.

В Дели, бывший некогда столицей империи Великих Моголов, Верещагины вернулись к октябрю 1875 года. В первое свое посещение этого города Василий Васильевич был покорен его архитектурными

памятниками. Кое-какие виды Старого Дели он собирался написать и в этот приезд. Однако и на город, и на местных жителей, представителей разных племен, художник смотрел теперь иными глазами. Во время путешествия по стране он узнал много подробностей о случившемся здесь 20 с небольшим лет назад массовом народном восстании и о том, с какой жестокостью оно было подавлено англичанами. Продолжительная поездка с посещением десятков городов и селений обогатила Верещагина любопытными впечатлениями о нынешней жизни в индийской провинции, наглядными сценами, демонстрировавшими, с какой хозяйской бесцеремонностью обращались английские чиновники и офицеры с коренными жителями, считая их людьми низшей расы. Подобное отношение к «туземцам» англичане открыто проявляли и в частных беседах с русской четой. То, что гости прибыли из России, вызывало повышенный интерес и почти всегда — некоторую настороженность. Нетрудно было понять, что англичане считали русских самыми серьезными соперниками в осуществлении своих планов в этой части Азии. И уж совсем откровенно проявлялось это в местной британской прессе. «Англичане, — писал Верещагин Стасову из Сиккима, — с недоверием смотрят на всякого русского, путешествующего не для плезира только или охоты на тигров, а для дела. Что здесь пишут о России, русских и их видах и намерениях, то просто стыдно читать, стыдно за пишущих»^[117]. Художник не раз сталкивался с недружественным поведением англичан по отношению к себе. Из письма Стасову: «Кто Вам сказал, что англичане или английские власти любезно меня принимают — только что [на] двери не показывают, за небольшим исключением»^[118].

Во время путешествия Верещагин окончательно потерял веру в своего бывшего друга генерала Гейнса: тот не отвечал на письма, все просьбы художника игнорировал. Теперь наиболее близким ему человеком стал Владимир Васильевич Стасов. Он оказывал посредничество в финансовых вопросах. Верещагин писал ему: «Деньги, что присланы мне отцом моим, присылайте сюда. Здесь жизнь и поездки очень дороги». К нему художник обращался и тогда, когда требовалось защитить в печати его честь, достоинство и доброе имя, как в случаях с клеветой Тютрюмова и проявлением шпиономании у англичан. Именно Стасову Верещагин поручает позаботиться о сделанных им в Индии этюдах, которые отправляет почтой в Петербург: «Работаю прилежно, но если Вы не выручите мои этюды и не сохраните в хорошем виде к моему приезду, просто ума рехнусь. Смерть боюсь, что этюды мои, стоящие мне страшных трудов, не дойдут, потеряются или пострадают»^[119].

Пожалуй, главное место в их переписке того времени занимали разного рода просьбы Верещагина в связи со строительством в Париже его большой мастерской. Имея в виду, что Стасов собирался приехать летом в Париж, художник просил его проконтролировать исправления в проекте, взять на себя или поручить кому-либо другому заготовку необходимых для сооружения мастерской материалов. Верещагин взваливал на критика и множество других забот, будто не задумываясь о том, что имеет дело с человеком, успешно работающим в области музыкальной и художественной критики, у которого полно своих неотложных дел. В какой-то момент Стасов почувствовал, что дружба с Верещагиным и старания удовлетворить все его просьбы и поручения слишком дорого ему обходятся — по затратам сил, времени,

нервной энергии. В очередном письме он прямо упрекнул художника в тирании. Кажется, последней каплей, переполнившей чашу терпения этого стойкого человека, была просьба Верещагина прислать ему сапоги, поскольку, увы, в Индии хороших сапог не найти. Владимир Васильевич сапоги отправил, но попутно откровенно высказал собственное мнение о характере их отношений, за что получил нагоняй от младшего (на 18 лет!) партнера по дружбе, которая могла вот-вот лопнуть. «Что же Вы мне ответили, — укорял Стасова Верещагин, — объявили, что скорее согласитесь дать себя разрезать на мелкие куски и бросить псам на съедение, чем исполнить такую просьбу или такие просьбы разных *нервных господ вроде меня*. Разве я умалишенный?.. Даже если б был справедлив Ваш упрек мне (главный) в том, что я не хочу давать свободы мысли и слова другим настолько, насколько позволяю это себе, то... порывшись хорошенько вокруг себя. Вы должны были бы допустить, что это еще не великая беда в честном человеке... Я прошу Вас только не ругаться, потому что, как бы честна, пряма и благонамеренна ни была брань, но я ее не выношу... Мое первое движение в таком случае подражаться с человеком, меня выбравшим, да еще без основания, а если этого нельзя, то нагрубить ему в пять раз более, чем он мне...»

Поскольку Стасов предлагал разойтись окончательно из-за *коренного расхождения во взглядах* — по причине того, что «вместе нам делать нечего», — Верещагин терпеливо приводил свои доводы: «Мое мнение то, что мы как *нельзя более* подходим характером и направлением нашей деятельности к житию в согласии и работе вместе... но я, как и Вы, тоже думаю, что относиться друг к другу надо просто, без лести, но и без брани, иначе будем только

раздражать друг друга, и в этом случае, разумеется, лучше прекратить и переписку нашу, и знакомство»^[120].

Эта их распря, завершившаяся предложением Верещагина более не спорить и вернуться к миру и согласию, напоминает эпизод из отношений Стасова с Тургеневым. После долгой дискуссии с критиком во время их встречи где-то за границей Иван Сергеевич, признав в душе тщетность своих усилий по убеждению собеседника в своей точке зрения, дал зарок себе и совет другим: «Никогда не спорить со Стасовым». Надо полагать, получив очередное послание от Верещагина, Стасов дал себе такой же зарок относительно человека, которого он считал младшим другом и соратником в борьбе за русское реалистическое искусство.

Пока Стасов с Верещагиным решали, прервать ли им отношения или сохранить и развивать дружбу, в Индии появился наследник английского престола принц Уэльский. Местные английские чиновники готовы были разбиться в лепешку, лишь бы оказать ему должное почтение и создать видимость радости «туземного» населения. «Из Агры, — писал по этому поводу Верещагин, — надобно утекать к времени приезда принца Уэльского, а то, чего доброго, замажут известкою вместе со всеми домами, да и бока намнут на радостях»^[121]. Он сбежал в Джайпур, где тоже предстояло кое-что написать. Но принц добрался и туда и торжественно проехал по городу на слонах в сопровождении английских чиновников и местной знати; следовало показать, что британское владычество — большое благо для Индии и установилось оно на века.

Глава двенадцатая **ПЛАН «ИНДИЙСКОЙ ПОЭМЫ»**

Еще до индийского путешествия Василий Васильевич решил, что по возвращении изберет местом своего постоянного проживания не Мюнхен, а Париж. Бывшая мастерская Горшельта, которой он пользовался в Мюнхене, за время его долгого отсутствия не пустовала. Да к тому же она и не вполне устраивала теперь художника: ему хотелось иметь такую студию, которая предоставляла бы возможность работать на пленэре. Потому и был куплен участок земли под Парижем, в Мезон-Лаффите, чтобы построить там жилой дом и мастерскую, отвечавшую всем его требованиям.

Покинув Индию в марте 1876 года, Верещагины некоторое время жили в Мюнхене: Елизавете Кондратьевне хотелось повидаться с родными. К тому же строительство нового дома и мастерской под Парижем, которое велось, пока они были в Индии, еще не было завершено.

Из Мюнхена в начале апреля Верещагин писал Стасову: «Впечатления путешествия моего начинают теперь приходить в порядок, дело только за здоровьем, временем и (может быть) деньгами». «Повидайте, — просил он, — Сергея Петровича Боткина (доктора), скажите, что я очень хотел бы посоветоваться с ним в один из его неурочных часов; я нарочно приехал бы для этого в Питер».

В письмах Стасову из Индии Верещагин неоднократно упоминал о неважном состоянии своего здоровья. В июле 1875 года, после пребывания в Сиккиме, художник писал, что вынужден был показаться местным врачам и один из них нашел его очень *плохим*. Гостю из России даже посоветовали временно прервать путешествие и выехать на лечение в Европу. Тогда, по-видимому, всё обошлось, и советом врачей он пренебрег. Но сейчас, скорее всего из-за перемены климата, его самочувствие вновь ухудшилось.

Тем не менее в Петербург он не поехал и через пару недель был уже в Париже, где остановился в небольшой русской гостинице на окраине города, недалеко от купленного им участка земли, где велась стройка.

В 70-х — начале 80-х годов XIX века Париж как магнит притягивал к себе и начинающих художников, и тех, кто уже сделал себе имя в живописи. В столице Франции обосновалась целая колония русских художников во главе с академиком живописи А. П. Боголюбовым — ее членами были И. Е. Репин, В. Д. Поленов, К. А. Савицкий, Ю. Я. Леман и др. Издававшийся в Петербурге «Художественный журнал» в статье «Художественный мир Парижа» писал: «В настоящее время Париж сделался тем же мировым художественным центром, каким некогда был Рим. В Париж, как в иное время в Италию, собирается теперь вся учащаяся молодежь; он стал мировой художественной студией, и каждый талантливый европейский художник ищет славы в Париже... Многие из иностранных художников заводят здесь свои мастерские»^[122].

Журнал публиковал отрывки из статьи французского критика Пьера Верона, в которой рассказывалось об известных во Франции, да и во всей Европе, художниках — А. Кабанеле, Ж. Л. Жероме и других:

«У г. Кабанеля на всё существует заранее установленная такса. Газеты как-то много смеялись над наивностью одного портретиста, объявившего следующие цены:

Несомненное сходство 50 франков.

Полусходство 25

Фамильное сходство 10

У г. Кабанеля цифры несколько внушительнее:

Портрет во весь рост 30 000 франков

Поясной портрет 15 000

Группа из двух лиц 10 000».

О Жероме, бывшем учителе Верещагина в Школе изящных искусств, Пьер Верон писал следующее:

«...Наружность его поражает энергией и вместе с тем благородством. Длинные седые усы, коротко стриженные волосы, худое выразительное лицо и при этом необыкновенно строгий и сосредоточенный взгляд, которым обыкновенно отличаются командиры... Верховая езда — его любимое препровождение времени. Ежедневно он проезжает по бульварам, ведущим к Булонскому лесу, и возвращается оттуда тем же путем домой, в улицу Брюссель.

В среде современных знаменитостей имя Жерома одно из тех, которые прославились в самый короткий промежуток времени, не встречая на пути своем почти никаких затруднений и препятствий... Вот уж тридцать лет, как счастье постоянно нашептывает ему: „Я осыпаю тебя почестями и, в конце концов, одолею тебя ими...“ Действительно, как кажется, счастье одолело его...»^[123]

Так, с тонкой иронией, французский критик завершил короткий рассказ о художнике фразой, долженствующей подчеркнуть, что «баловень судьбы», как он именуется Жерома, променял вдохновение на награды, почести, деньги и как истинный творец уже кончился.

Верещагин же, в отличие от бывшего своего наставника, испытывает состояние творческого подъема. Ему не терпится поскорее вновь взяться за работу. Возникает замысел показать на полотнах всю красоту Индии, ее храмов, природы, ее ослепительное солнце, ее людей, более того — попробовать создать серию картин с историей о том, как Англия постепенно,

шаг за шагом, прибирала к своим рукам древнюю, богатую и культурой, и природными сокровищами страну.

О своих планах художник сообщил Стасову: «... Скажу (лично для Вас), что впечатления мои складываются в два ряда картин, в две поэмы; одна короткая... другая длинная, в 20 или 30 колоссальных картин. (Притом у меня 150 этюдов)»^[124].

В письме, отправленном Стасову в конце мая, Верещагин вновь касался дорогой ему темы и сообщал, что начал писать большое полотно первой из задуманных «поэм», в которой собирается отразить красоту Индии, — «Снега Гималаев». Что же до второй, «исторической поэмы», то в воображении художника она уже обретает плоть и кровь: «Большая часть картин уже передо мною, как живые». В том же письме Верещагин упоминал, что для создания одной из картин «исторической поэмы» ему понадобится костюм кавалера-посла времен английского короля Якова I. Отсюда следует, что начинать свой живописный рассказ о взаимоотношениях Англии с Индией художник решил с XVII века, со времен правления этого короля. Сюжет задуманной им картины, как сообщал он Стасову, был таков: «Английские купцы, желающие образовать Ост-Индскую компанию, представляют королю Якову I в лондонском дворце».

Зреют замыслы и других полотен. Верещагин пишет Стасову, что ему надо сделать эскизы «фельдмаршальского костюма принца Валлийского» (Уэльского) и «формы сипаев времен возмущения»^[125]. Принца художник намеревался изобразить на картине, посвященной его торжественному проезду по Джайпуру в ходе посещения важнейших городов Индии. Форма сипаев была ему необходима для исполнения другого замысла — картины, показывающей расправу англичан

над сипаями — наемными солдатами из местных жителей, служившими в британских колониальных войсках. После подавления народного восстания 1857–1859 годов управление Индией перешло от Ост-Индской компании к правительству Великобритании. Таким образом, двухсотлетний «роман» Англии с ее крупнейшей колонией Верещагин видел без каких-либо прикрас, во всем его обнаженном драматизме.

Однако до завершения работ по постройке дома и мастерской в Мезон-Лаффите нормальных условий для творчества у него нет. Первоначальный проект мастерской архитектора Купинского («в русском стиле») Верещагина не удовлетворил: слишком много излишеств. А предложивший свой проект французский архитектор и подрядчики, пользуясь хозяйственной неопытностью заказчика, бессовестно его обворовывали и затягивали строительство. Художник временно снял для работы студию на окраине Парижа, но она по своим малым размерам не годилась для исполнения задуманных им «колоссальных» картин. Деньги, когда-то полученные от продажи туркестанских картин Третьякову, закончились, а долги росли. «Я продал на 6000 рублей лесу, но эта помощь ничтожная», — сетует Верещагин в письме Стасову. Пришлось обратиться к П. М. Третьякову с просьбой — ссудить до лучших времен десять тысяч рублей. Момент для коллекционера не самый удобный. «В настоящее время при небывалом безденежье, повсеместном застое торговли, банкротствах — сделать эту ссуду... мне было не легко, но не невозможно»^[126], — писал Третьяков Крамскому. Несмотря на собственные стесненные обстоятельства, Павел Михайлович пошел навстречу высоко ценимому им художнику, и благодаря ссуде финансовые проблемы Верещагина были решены.

Веру Третьякова в талант Верещагина укрепило мнение о его картинах, высказанное И. С. Тургеневым. Находясь в Москве всего четыре дня, в июне 1876 года, Тургенев выкроил время для посещения еще работавшей в залах Общества любителей художеств экспозиции туркестанской серии картин Верещагина, купленной Третьяковым. Из своего имени Спасское Тургенев писал Третьякову: «Я в этот проезд остался такое короткое время в Москве, что мне не удалось, к великому моему сожалению, посетить Вас и Вашу супругу в Кунцеве. А мне бы нужно было с Вами переговорить. Во-первых, о картинах Верещагина, которые я увидел теперь в первый раз и которые поразили меня своей оригинальностью, правдивостью и силой...»^[127]

Осенью того же года Верещагин наконец-то переселился в свой дом с мастерской в Мезон-Лаффите. Это дачное местечко находилось в получасе езды от Парижа, в двадцати километрах от города. Купленный художником земельный участок составлял площадь в полтора гектара. Его новый адрес — Мезон-Лаффит, авеню Клебер. 48. О том, что это за место, можно судить по описанию его в романе известного французского писателя Роже Мартена дю Тара «Семья Тибо». Самые «солнечные» сцены романа происходят как раз в Мезон-Лаффите. Они отнесены автором к началу XX века; но и в те годы, когда там поселился Верещагин, дачный участок выглядел примерно так же: «Тенистая прохлада парка манила к себе. Аллеи были пустынные... Во времена Реставрации Лаффит купил старинное имение Мезон, примыкавшее к лесу Сен-Жармен-ан-лей, распродал по участкам все пятьсот гектаров парка, а себе оставил только замок. Однако финансовый воротила принял все меры к тому, чтобы дробление на участки не испортило великолепный вид,

открывавшийся из окон его резиденции, и чтобы деревья вырубались только в случае крайней необходимости. Благодаря этому Мезон сохранил свой облик огромного помещичьего парка; уцелели аллеи, обсаженные двухвековыми липами, и теперь они отлично служили поселку из небольших дач, не разделенных каменными оградами и почти не приметных среди моря зелени».

Готовясь к переезду, Верещагин просит у Стасова содействия в подборе прислуги для дома. «Нет ли возможности, — пишет он, — достать *хорошего трезвого пожилого человека*, а то и пару (супругов) для дома нашего в Париже? Просто беда здесь с прислугой: дерзка и небрежна до крайности. Нужно смотреть за домом и садом мужу; жене убирать и готовить кушанье или, лучше сказать, помогать в этом. Французского языка не нужно для этого. Мы уже решили давно всё делать сами, и я, как это ни смешно сказать, сам хожу к мяснику, зеленщику и пр. Соседи, кажется, подтрунивают, но нам наплевать; только это можно лишь до тех пор, пока квартира небольшая; держать же в порядке целый дом, — без прислуги, не хватит сил... То-то было бы хорошо найти верных и порядочных людей, на руках которых можно было бы оставить дом без страха, даже и за время отсутствия» ^[128].

Намеченная Верещагиным поездка в Лондон с целью написать там эскизы костюмов и оружия для исторической «Индийской поэмы» внезапно была отменена в связи с осложнением обстановки на Балканах, которую в России, да и в других странах, было принято в то время называть «Восточным вопросом». Российское общество и пресса с огромной заинтересованностью обсуждали борьбу народов Сербии и Черногории за независимость от Турции и бесчеловечное подавление турками восстания в

Болгарии. Симпатии русских людей были всецело на стороне славянских народов, родственных и по вере, и по этническим корням. В России на зверства турецких наемников против мирных болгарских жителей отреагировали массовым отъездом на Балканы добровольцев во главе с генералом М. Г. Черняевым. В это время Ф. М. Достоевский писал, выражая мысли очень многих русских людей: «Такой высокий организм, как Россия, должен сиять и огромным духовным значением. Выгода России не в захвате славянских провинций, а в искренней и горячей заботе о них, в покровительстве им, в братском единстве с ними и в сообщении им духа и взгляда нашего на воссоединение славянского мира... Движение почти беспримерное в других народах по своему самоотвержению и бескорыстию, по благоговейной религиозной жажде *пострадать за правое дело*»^[129].

Верещагин, проживая в Париже, черпал информацию о событиях на Балканах не только из европейских изданий, но также из газеты «Новое время», которую выписывал из Петербурга. Подробно освещая «Восточный вопрос», «Новое время» немало писала о протурецкой позиции английского правительства, возглавляемого Биконсфильдом (Дизраэли)^[130], и об антирусских настроениях английской прессы. Художник консультируется со Стасовым относительно целесообразности и возможности поездки в Англию и просит его связаться с русским послом в Лондоне П. А. Шуваловым: «Спросили бы его, время ли теперь приехать... когда, дескать, лучше приехать — теперь или после? <...> Я не думаю теперь ехать в Лондон (разве если Шувалов скажет, что можно). Дела восточные приняли такой оборот, что без сильной поддержки ничего там теперь не встретишь, кроме недоверия».

Не успел еще Верещагин с женой чуть-чуть обжиться в новом доме в Мезон-Лаффите, как в октябре вероятность войны России с Турцией, о которой поговаривали и раньше, резко возросла. Через посла в Константинополе Н. П. Игнатьева Россия в ультимативной форме предложила Турции в течение сорока восьми часов прекратить военные действия на срок от шести недель до двух месяцев, угрожая в противном случае разрывом дипломатических отношений. И хотя турецкое руководство условия ультиматума приняло, в России сознавали, что это лишь отсрочка и война неизбежна. Александр II объявил о мобилизации войск Киевского, Одесского и Харьковского военных округов и сформировании на их основе действующей армии, которой предписывалось собраться в Бессарабии. Начальство над ней было поручено великому князю Николаю Николаевичу.

Узнав об этих событиях, обещавших скорую войну с Турцией, Верещагин решает как можно скорее вступить в действующую армию, чтобы вновь увидеть боевые действия своими глазами. Что там новый дом, мастерская, спокойное творчество в комфортных условиях — его место сейчас должно быть на передовой! Невольно вспоминается данная Стасовым характеристика художника: в одном из писем Верещагину летом этого года критик сравнил его, по пылкости натуры, со знаменитым итальянским скульптором эпохи Возрождения, автором всемирно известных мемуаров. «Для своей будущей книги, — писал Стасов, — я должен читать „Записки Бенвенуто Челлини“ и искренно восхищаюсь им. Вообразите, по характеру — это Вы: та же дикость, необузданность, свирепость, младенческая чистота и светлость души, прямота, порывистость, бесконечные выдумки и предприятия, страсть передвигаться и ездить...» ^[131]

Воспользовавшись пребыванием в Париже младшего брата В. В. Стасова, адвоката, Верещагин отправляет ему записку: «Пожалуйста, Дмитрий Васильевич, передайте *под секретом* Вашему брату, что если будет объявлена война, то хоть бы я и замешкался прибытием, пусть он сходит к генералу Гейдену (начальнику штаба) и попросит официально приписать меня к штабу действующих войск»^[132].

Дней через десять в письме уже самому Владимиру Васильевичу художник вновь касается той же темы, именуя себя в третьем лице шутливым прозвищем «Прометей», которое дал ему Стасов: «Прометей не далее как третьего дня был у Кума-ни, консула, и просил о кое-каком содействии на случай отъезда в Белград. Давно бы я уже уехал, кабы не страшные хлопоты с постройкой... Впрочем, коли перемирие заключат, то, может быть, и не поеду. Дмитрий Васильевич, верно, передал Вам одну мою просьбу. Пожалуйста, исполните ее, лишь только будет полная вероятность войны»^[133]. Стасов в начале ноября написал художнику, что его просьба передана через генерала Галла, начальника Главной квартиры, главнокомандующему. «Мы напомнили великому князю в нашем письме, — сообщал Стасов, — что Вы человек не только обстрелянный, но даже боевой, и он сказал, что знает Ваши действия в Самарканде и помнит Вашего Георгия» (имелось в виду награждение Верещагина Георгиевским крестом). «Что касается времени отправления, — писал далее Стасов, — то генерал Галл поручил Вам сказать, что так как вел<икий> князь уезжает отсюда в Кишинев 11 ноября... то, конечно, и Вы можете, если захотите, ехать туда же, в Кишинев — немедленно. Но он советовал бы Вам капельку подождать, а именно, переселения всего штаба в *Джурджево*, и приехать уже прямо туда...»^[134]

Из этого послания Верещагин уяснил, что проблем с его зачислением в действующую армию не будет и что до официального объявления войны можно в Бессарабию не торопиться. Пока хватало дел в Париже, где надо было контролировать завершение постройки мастерской. Его общение в это время с коллегами-художниками весьма ограничено, и более всего он сблизился с Юрием Яковлевичем Леманом. Будучи восемью годами старше Верещагина, Леман учился в Академии художеств во второй половине 1850-х годов и с конца 1860-х почти постоянно проживал в Париже. Много позже, в связи с кончиной Лемана, Верещагин посвятил его памяти мемуарный очерк, в котором вспоминал, что впервые «товарищески сойтись» им довелось в конце 60-х годов в Париже, когда сам он после «знаменитого самаркандского сидения» приехал в Европу «лечить сильную лихорадку и еще более сильное расстройство нервов». В Париж Лемана вызвал их общий приятель художник К. Ф. Гун: для него там нашлась выгодная работа — выполнять по фотографиям акварельные портреты хорошеньких местных дам, на что в Париже был большой спрос. Со временем он преуспел в исполнении подобных заказов. Но были у Лемана, вспоминал Верещагин, и серьезные работы, например эффектная картина «Дама времен Директории» — ее даже купил для своей коллекции равнодушный к живописи известный французский драматург Александр Дюма-сын.

Как художник Леман был, безусловно, не чета Верещагину. Но, как ни странно, именно с коллегами, явно уступавшими ему по широте мысли и таланту, Василий Васильевич сходилась легко и просто. А вот с таким высокоодаренным художником, как Крамской, всё обстояло иначе. Иван Николаевич Крамской с июня по декабрь 1876 года находился в Париже и время от времени встречался с Верещагиным и с его младшим

братом Сергеем Васильевичем. Сергей, увлеченный примером брата Василия и тоже не лишенный художественных задатков, решил пойти по его стопам и, приехав в Париж, начал заниматься в мастерской Жерома. Крамской написал его портрет, который очень понравился Василию Васильевичу, о чем тот сообщил в письме: «Многоуважаемый и добрейший Иван Николаевич! Так и не пришлось мне с Вами повидаться и поцеловать Вас от чистой души за чудный портрет брата моего. Ну просто хохочу, глядя на него, — как он похож. Даровиты Вы! — вот и всё»^[135].

В записке, отправленной Крамскому за несколько дней до его отъезда из Парижа, Верещагин утешал коллегу по поводу исполненного им портрета известного петербургского банкира Г. О. Гинцбурга, которым, по-видимому, заказчик остался недоволен: «Беда, значит, не с Вами, а с Гинцбургом, и Вам лично подобает ореол не страдальца, а победителя, так как, по всей вероятности, Вы сделали портрет так сходным, как умеете это, т. е. на диво»^[136]. В этом письме очевиден намек на то, что при работе над этим портретом Крамской проявил художественную честность, изобразив заказчика таким, каким он и был, без приукрашивания «модели». Это, вероятно, и вызвало недовольство клиента. Встречи с Верещагиным нашли отражение в парижских письмах Крамского. В конце июня он писал Третьякову: «Встретил Верещагина, потолковали, чайку попили, позавтракали и разошлись, довольные друг другом. Он пишет какие-то картины огромного, колоссального размера, для которых, как он говорит, нужны будут площади»^[137].

В письме жене Софье Николаевне Крамской сообщает другие подробности: «Верещагин (ташкентский) здесь теперь, забежал дней 5 тому назад ко мне, ну то, другое, как вдруг он спрашивает: „Я

слышал, у вас семья большая“. „Да, 6 человек детей“. „Да, позвольте, как же это так? Что же ваша жена говорит?“ Отвечаю: „Моя жена и 6 человек детей следуют за мною с завязанными глазами, и какие бы я выкрутасы ни выделывал, верят мне и идут за мной...“ „Послушайте, да ведь это удивительно, вы счастливец! — А вы бы думали как!“»^[138]. Реакция Верещагина была вызвана, вероятно, тем, что сам он, всецело одержимый работой, подобной «роскоши» — иметь детей — себе тогда не позволял, считая их обузой.

Парижские письма Крамского, адресованные Третьякову, отразили досаду Ивана Николаевича на то, что Верещагин, интригуя упоминаниями о своих новых картинах, смотреть их в свою мастерскую не приглашал. Встречаясь то у главы русской художественной колонии в Париже Боголюбова, то в мастерской Крамского, Верещагин нередко вел с ним горячие споры о современной живописи и подчас «уличал» в противоречиях: мол, «на людях» говорил одно, а с глазу на глаз — другое. Сообщая Стасову об этих дискуссиях, в частности по поводу картины Г. И. Семирадского «Грешница», Верещагин обмолвился: «Меня предупреждали, что он дипломат. Только тогда я этому не верил». А завершал он характеристику Крамского снисходительно: «Он мало развит, хотя немного читал и кое-что слушал»^[139]. Говорить об объективности такой оценки, разумеется, не приходится. Впрочем, в том же письме, продолжая «рубить плеча», Верещагин критически отозвался о Гоголе и Грибоедове, утверждая, что, в отличие от Тургенева, они не смогли создать «законченные картины», «сумели дать лишь превосходные типы и осеклись на том, что они задумали *построить, воссоздать* из своих ярких и талантливых этюдов».

Достается в письмах Верещагина и самому Стасову, особенно в тех случаях, когда разговор заходит о взаимоотношениях художника-творца с человеком, берущим на себя смелость критически оценивать продукт творчества. Защищая свое право непредвзято судить о художественном произведении и высказывать о нем то, что думает, Стасов писал: «Всякий должен быть сам по себе, и в художнике всего драгоценнее его индивидуальность. Но если я никогда не вмешаюсь в чужое дело, то имею претензию, чтоб никто не вмешивался в мое, чтоб никто не затыкал мне рот и не останавливал мое перо. Художник имеет право делать и творить, что ему только угодно, я — публика — имею право думать и высказывать, что мне ни кажется справедливым... Прежние художники считали себя какой-то привилегированной, богоизбранной кастой и племенем — оттого сидели на одиноких, недоступных вершинах, не желали смешиваться с презренной толпой. Нынешние — чувствуют свою принадлежность к народной массе и потому постоянно желают быть с нею в сношении, выслушивать, что она думает или чувствует...»^[140]

Верещагин не задержался с ответом: «Иронию Ваших слов опускаю... Говорю, разумеется, не об Вас лично, а о той публике, которая *требует за свои деньги*. Одно в Ваших словах для меня ново: это то, что Вы выставляете себя представителем этой публики... Пусть Ваша излюбленная, за свои деньги хающая публика судит мои работы, когда они готовы; но чтобы я пустил всякое неумытое рыло рыться в моих проектах и затеях?..» И завершающим ударом было обвинение Стасова в том, что он, «к удивлению и ужасу» Верещагина, выступает по существу представителем «толпы, ищущей воспроизведения [в искусстве) своих идей и вкусов». Здесь налицо изящная подтасовка

смысла высказываний оппонента. Защищая право на собственное мнение о том, что выходит из рук художника, Стасов отнюдь не выставлял себя представителем «толпы», которая, по Верещагину, готова диктовать художнику, что он должен делать за ее деньги.

Возвращаясь к характеру их взаимоотношений, Верещагин заключал: «Что касается Ваших слов о цели Ваших сношений с художниками, то так как Вы поддерживаете Ваши слова, то я, со своей стороны, усиливаю, если возможно, слово *надменность*, которое выговорил»^[141].

В более спокойные минуты, когда нет причин в письмах к своему постоянному корреспонденту срываться на агрессивный тон, Верещагин, как и прежде, частенько прибегает к помощи и содействию Стасова в решении тех или иных вопросов. Художник упоминает, например, что жена его готовит записки об их совместном путешествии по Индии, а он сам предоставит для будущей книги свои рисунки, и тут же делает предложение насчет будущей книги: «В этом случае не согласились бы Вы перевести на французский язык? Скажите не церемонясь!»

Немного позднее он пишет Стасову о знакомстве с известным французским художественным критиком Жюлем Кларетти, посетившим его мастерскую и опубликовавшим благожелательные статьи о его творчестве во французской и бельгийской газетах. Эти статьи Верещагин посылает Стасову с предложением поместить в каком-либо русском журнале. «Пусть, — присовокупляет он, припоминая клеветническую атаку против него Тютрюмова, — это будет мой первый ответ господам, утверждающим, что у меня ничего, кроме грубого малевания, нет на полотне».

С исполнением этой просьбы Стасов не мешкал и включил выдержки из статей Кларетти в свое письмо в газету «Новое время». Творчество Верещагина французский критик характеризовал самым лестным образом: «Я видел у него... на стенах его мастерской, картины, которые... присоединяют к очарованию поэзии всю правду реализма, снятого с натуры. Мы должны гордиться, что художник выбрал Францию и разбил тут свою палатку».

Пользуясь случаем, чтобы первым сообщить о новых работах русского художника, Кларетти писал: «Верещагин недавно поселился в Париже и привез из индийского своего путешествия целую серию шедевров. Я имел возможность видеть эту коллекцию, совершенно единственную в своем роде, эту мастерскую, покрытую картинами, которых краски и свет кажутся драгоценными камнями... Вся ослепительность Индии перешла на палитру г. Верещагина... Это одна из самых оригинальных личностей, какие мне только случилось видеть, и, конечно, фамилия Верещагина, столь популярная в России и Германии, скоро сделается столь же популярною в Англии и Франции»^[142].

Встреча русского художника с французским критиком положила начало их долговременной дружбе, и с этого времени Жюль Кларетти стал столь же убежденным и последовательным популяризатором творчества Верещагина во Франции, каким в России был Владимир Стасов.

Кларетти недаром предсказывал грядущий успех живописи Верещагина в Англии и Франции. Вероятно, в ходе встречи художник поделился планами об организации выставок в этих европейских странах и в первую очередь в Англии, имея в виду особый интерес англичан к картинам об Индии. Он уже подумывал о том, чтобы до завершения всех картин на индийские

сюжеты организовать из готовых работ выставку в Лондоне. В связи с этим Верещагин просил Стасова встретиться с послом России в Англии графом Шуваловым в случае его приезда в Петербург и обсудить возможность подыскания большого помещения для выставки, куда, писал Верещагин, «я буду постоянно досылать вновь оконченные вещи».

В конце января — начале февраля 1877 года Верещагин и сам съездил в Лондон, вероятно, для того, чтобы написать в Кенсингтонском музее этюды костюмов английских вельмож и фельдмаршальского костюма принца Уэльского для задуманных им картин, связанных с Индией. Должно быть, тогда же он пытался договориться о своей выставке.

Однако дело до нее так и не дошло. Сначала пришлось заниматься в Париже судебной тяжбой. Некто Бруно Лорч, доверенное лицо Верещагина при покупке участка земли и постройке там мастерской, бесовестно обманывал его и обобрал на 25 тысяч франков. Когда же в письме близко знакомому с Лорчем художнику Громме Верещагин неосторожно рассказал о «канальской проделке» и назвал Лорча вором, то получатель письма посоветовал Лорчу обратиться в суд. Слушание этого дела состоялось в марте. Хотя Лорч и Громме заявляли на суде, что якобы заказчик задел их деловую репутацию обвинением их в мошенничестве, доводы истцов не были приняты во внимание. В ходе заседания, информировал Верещагин Стасова, «Громме и Лорч провалились самым позорным образом», и суд оставил дело, «как оно есть».

А вскоре все прежние дела и заботы отступили у Верещагина на задний план. 12 апреля Россия объявила войну Турции, и четыре дня спустя художник, быстро собравшись, выехал из Парижа в действующую армию. С Елизаветой Кондратьевной он договорился, что, пока он будет на фронте, она поживет у родных в Мюнхене.

Глава тринадцатая

ВОЙНА НА БАЛКАНАХ

Покидая Париж, Василий Васильевич на всякий случай оставил своему парижскому приятелю, художнику Ю. Я. Леману, конверт с вложенным в него завещанием и запиской: «Любезный друг, прилагаемый конвертик вскрой только в случае какого-нибудь несчастья со мной. При первом свидании возврати мне его»^[143].

Война с Турцией начиналась в обстановке патриотического подъема, охватившего русское общество. Его предпосылками стали проникшие в печать и вызвавшие всеобщее негодование сообщения о турецких зверствах в отношении болгар и других борющихся за свою свободу славянских народов. Откровенная поддержка Англией политики Турции стала причиной гнева и горькой иронии, которыми проникнуто тургеневское стихотворение «Крокет в Виндзоре» с бичующими заключительными строками: «Вам уж не смыть той крови невинной вовеки», адресованными фарисействующим правителям Британии. Ф. М. Достоевский в «Дневнике писателя» столь же страстно обличает политику оправдания Турции со стороны британского кабинета во главе с Биконсфильдом и попытки бросить тень на массовое движение русских добровольцев, ушедших воевать за братьев-славян. Памяти одного из них, геройски погибшего в Болгарии Н. А. Киреева, Федор Михайлович посвятил несколько слов о всеобщих молитвах в русских церквах «за упокой души Николая Алексеевича Киреева, положившего жизнь свою за народное дело». Такие люди, считал Достоевский, достойны того, чтобы о них складывали народные песни^[144]. Смерть Киреева вызвала в России особый отклик и потому, что до

отъезда в Болгарию он был одним из самых деятельных членов Славянского комитета в Петербурге.

Среди тех, кто по зову сердца отправился в то время на Балканы, были и русские художники, например Василий Дмитриевич Поленов. В начале 1877 года иллюстрированный журнал «Пчела» начал публиковать его «Дневник русского добровольца» с рисунками автора. Крамской, находясь в Париже, глубоко переживал отсрочку начала войны России с Турцией за свободу славян и сетовал в письме Третьякову: «Ужасное время, страшное время...» Несколько позже, в декабре, он писал тому же Третьякову о необходимости безотлагательной поддержки славянских братьев: «Какое нам дело до того, что Европа не соглашается на дело чести и добра, мы должны сделать свое дело и помочь человеку, которого режут на глазах у всех...»^[145]

Сходные чувства испытывал, отправляясь на войну, и Верещагин. На Балканах, как и в Самарканде, он был готов к тому, чтобы не только наблюдать людей и сражения в критических ситуациях между жизнью и смертью, но и самому, когда понадобится, принять участие в боевых действиях. О пребывании на Балканах и участии в войне он написал впоследствии несколько очерков: «Дунай, 1877», «Набег на Адрианополь в 1877 году», «Переход через Балканы, 1878 г.», «Михаил Дмитриевич Скобелев». Богатый материал содержится в его письмах с фронта — Стасову, Третьякову, Леману... В одном из первых писем Стасову, отправленном в конце апреля, две недели спустя после отъезда из Парижа, Верещагин кратко сообщал: «Я иду с передовым отрядом, дивизионом казаков генерала Скобелева, и надеюсь, что раньше меня никто не встретится с башибузуками»^[146]. Упоминаемые в письме башибузуки — наемные отряды турецких войск из мусульман-фанатиков разных национальностей. Они

отличались особой жестокостью не только по отношению к противнику, но и к мирному христианскому населению: распинали священников, сжигали и четвертовали детей, женщин, стариков. Рассказы об их зверствах пробудили у многих русских солдат желание поквитаться с ними.

По предварительной договоренности с начальником Главной квартиры генералом А. А. Галлом Верещагина причислили к группе адъютантов главнокомандующего, великого князя Николая Николаевича, но без казенного содержания и с правом носить штатскую одежду. Такие условия, на взгляд художника, обеспечивали ему, как некогда в Ташкенте, большую свободу. «Передовой отряд», в составе которого предпочел двигаться Верещагин, представлял собой казачью дивизию. Командовал ею опытный генерал Дмитрий Иванович Скобелев, а начальником штаба той же дивизии был назначен его сын, тоже генерал, Михаил Дмитриевич Скобелев-младший, воевавший в Средней Азии и удостоенный за храбрость уже двумя Георгиевскими крестами, был знаком Верещагину еще по Ташкенту. В очерке, посвященном ему, Василий Васильевич вспоминал, что они впервые встретились в 1870 году в ташкентском ресторане — их познакомил Жирарде, учивший детей генерал-губернатора Кауфмана.

И отец, и сын Скобелевы были Верещагину очень симпатичны. Дмитрий Иванович, с его большими голубыми глазами и окладистой рыжей бородой, отличался, по словам художника, своеобразной красотой. Во время смотра главнокомандующим подчиненных ему казаков Скобелев-старший, по наблюдению Верещагина, так сидел на своем маленьком коне, что, казалось, сливался с ним воедино. Что же касалось Михаила Дмитриевича, то он, по словам художника, за прошедшие годы «порядочно изменился, принял генеральскую осанку и отчасти

генеральскую речь, которую, впрочем, скоро переменял в разговоре со мною на искренний дружеский тон».

Как-то в Бухаресте, находясь у М. Д. Скобелева, упоминал Верещагин, он познакомился с известным корреспондентом «Daily News» Януарием Мак-Гаханом — автором публикаций о турецких злодеяниях, всколыхнувших русское, да и английское, общество. Михаил Дмитриевич представил американского журналиста, писавшего и для английских газет, как «своего старого друга» еще по Средней Азии: Мак-Гахан писал репортажи о действиях там русских войск, в том числе о походе на Хиву. Но Василий Васильевич и не подозревал, что впервые заочно пересекся с американцем на страницах его книги о падении Хивы, напечатанной в Лондоне в 1876 году уже четвертым изданием и обильно иллюстрированной репродукциями с туркестанских картин Верещагина. Вероятно, английские издатели не потрудились согласовать с русским художником вопрос о праве иллюстрировать книгу о падении Хивы репродукциями с его картин и рисунков.

Обзавестись собственной лошадей, да еще с повозкой, куда можно было бы класть свой скарб, было во время военных действий на Балканах отнюдь не просто, и на первых порах художник ездил вместе со «стариком Скобелевым», с которым и квартировал в одной хате: «У него была тарантайка и пара лошадей, на которой мы выезжали утром по выступлении войск». Дмитрий Иванович, по наблюдению художника, любил немного пофорсить. «Когда мы подъезжали к деревням, — вспоминал Верещагин в очерке „Дунай, 1877“, — он не забывал откидывать полы пальто и открывать свою нарядную черкеску, обшитую серебряными галунами. Румыны везде дивовались на статного, характерного генерала». Генерал-отец чувствовал себя в Румынии превосходно, вполне на

своем месте, а вот генерал-сын изрядно скучал из-за отсутствия боевого дела и не раз выказывал досаду, что приехал сюда, а не остался в Туркестане, где как раз в то время, как он говорил Верещагину, готовилась серьезная операция.

Пока настоящее «дело» еще не наступило, Верещагин с интересом наблюдает армейский быт, слушает казачьи песни, делает на досуге зарисовки в походный альбом: этюд Дуная, сторожевой пикет на реке... Иногда он сам сочиняет веселые вирши об «отце-командире» Д. И. Скобелеве:

Шутки в воздухе несутся,
Песни громко раздаются,
 Все кругом живет,
 Все кругом живет.
Старый Скобелев с полками,
Со донскими казаками
 В Турцию идет,
 В Турцию идет...

Получив от художника письмо из действующей армии с сообщением, что он следует навстречу туркам «с передовым отрядом», Стасов готов опубликовать эту новость в одной из петербургских газет. В письме Верещагину он объяснял: «Этого еще отроду не делал, не говорил и не писал ни один русский художник — и надо, чтоб все знали и прочитали»^[147]. Сам же критик расценивал поступок Верещагина как действие безрассудное, но достойное восхищения. В том же письме Стасов сообщил, что пытается выполнить просьбу Василия Васильевича — пристроить в действующую армию младшего брата художника, Александра. Тот был профессиональным военным,

окончил военное училище, но боевого опыта пока не имел.

Русские войска в это время обустряивались в селениях по Дунаю и готовились к схваткам с турками. В городке Журжево, где обосновались казаки Скобелева, Верещагин однажды попал под сильный обстрел их позиций. «Два раза, — писал он, — ударило в барку, на которой я стоял, одним снарядом сбило нос, другим, через борт, всё разворотило между палубами, причем взрыв произвел такой шум и грохот, что я затрудняюсь передать его иначе, как словом *адский*, хотя в аду еще не был и как там шумят, не знаю»^[148].

В Главной квартире главнокомандующего Верещагин повстречал своего старого знакомого по Морскому корпусу Николая Илларионовича Скрыдлова. Тот учился в корпусе двумя классами младше, но они оказались вместе в учебном плавании на фрегате «Светлана». «Когда я был фельдфебелем в гардемаринной роте, — упоминал Верещагин, — он состоял у меня под командою». А ныне Скрыдлов — лейтенант в Дунайском отряде гвардейского экипажа — рассказывает, что скоро собирается атаковать на своей миноноске один из крупных турецких кораблей-мониторов^[149], и приглашает художника взглянуть на это предприятие. Верещагин предложение с охотой принимает: это те впечатления о войне, ради которых он прибыл на передовую. Они вместе едут в расположение минного отряда, которым командовал обладатель могучего баса капитан первого ранга Новиков, отличившийся еще в Крымскую войну, за что и получил своего Георгия. В компании со Скрыдловым Верещагин несколько раз выезжает ночью на Дунай, чтобы с небольшой шлюпки «ставить вехи для обозначения пути, по которому должны были следовать миноноски при закладке мин». Он вспоминал

тогдашнюю обстановку таинственности: «Тихо, едва опуская весла в воду, пробрались мы мимо густых ивовых деревьев; всякий внезапный шум, всплеск рыбы, крик ночной птицы заставлял нас вздрагивать». Интересовавший их островок на реке, где еще недавно турки косили сено, оказался покинутым врагом, и это облегчало проведение готовившейся Скрыдловым боевой операции. О ночном вояже Верещагин кратко упомянул в очередном письме Стасову: «Ездил недавно ночью со старым товарищем-моряком на турецкий берег, никто нас не заметил. Мы высматривали и ^[150] выслушивали» .

На предложение Скрыдлова отправиться вместе с ним в поход на миноносном катере «Шутка» Василий Васильевич ответил согласием. Насколько знал художник, вскоре предстояла переправа войск через Дунай с помощью понтонов, и он хотел идти вместе с «передовым отрядом». Но если уже сейчас есть возможность увидеть бой и даже принять в нем участие, чего же ждать? Можно успеть и здесь и там. Однако накануне операции в голову лезло всякое: «Было немного жутко при мысли, что турки не останутся хладнокровными к тому, как Скрыдлов будет взрывать их, а я смотреть на этот взрыв, и что, по всей вероятности, мины наши нас же самих первыми и ^[151] поднимут на воздух» .

Зорким глазом художника он примечал всё, что предшествовало боевой операции, на которую выходили экипажи нескольких миноносков.

«Священник Минского полка, молодой, весьма развитый человек, стал служить напутственный молебен, — вспоминал в очерке „Дунай, 1877“ Верещагин. — Помню, что, стоя на коленях, я с любопытством смотрел на интересную картину, бывшую передо мною: направо последние лучи закатившегося

солнца и на светло-красном фоне неба и воды черным силуэтом выделяющиеся миноноски, дымящие, разводящие пары; на берегу — матросы полукругом, а в середине офицеры, — все на коленях, все усердно молящиеся; тихо кругом, слышен только голос священника, читающего молитвы.

Я не успел сделать тогда этюды миноносок, что и помешало написать картину этой сцены, врезавшейся в моей памяти»^[152].

В тот день на берегу Дуная оказался и Михаил Дмитриевич Скобелев. «Я обнялся со Скобелевым, — писал Верещагин. — „Вы идете, этакий счастливец! как я вам завидую“, — шепнул он мне».

Рано утром, минуя небольшие прибрежные островки, катера двинулись на фарватер Дуная и там начали закладывать мины для подрыва крупных турецких судов. Командир «Шутки», лейтенант Скрыдлов, расположился в передней части катера, у штурвала, для наблюдения за рулевым и носовой миной, а Верещагина попросил «взять в распоряжение кормовую, плавучую мину». Художник был обучен пускать ее в дело: когда следовало бросать и командовать «Рви!». На случай, если катер подорвется на собственной mine, экипаж облачился в пробковые пояса. Вышло так, что «Шутка» огибала лесистый островок с одной стороны, а с другой навстречу ей шел турецкий пароход-фрегат, скрытый до поры островом. Когда он вдруг появился из-за острова, все — и турецкий экипаж, и русские моряки — поразились столь близкому соседству. Этот пароход, вспоминал Верещагин, по сравнению с «Шуткой» показался ему громадиной. Но Скрыдлов не дрогнул, тотчас повернул руль, и «мы понеслись на него со скоростью железнодорожного локомотива». Турки быстро осознали, что «эта маленькая скорлупа» несет пароходу

смерть. С его бортов и с турецкого берега по катеру открыли отчаянную пальбу. От близких разрывов снарядов миноноска подрагивала на ходу. Вопреки намеченному плану, в противостоянии с грозным противником русский катер оказался в гордом одиночестве — другие катера отстали. Словом, дела на «Шутке» приобрели совсем не шуточный оборот. Из воспоминаний художника: «„Ну, брат, попался, — думал я себе, — живым не выйдешь“. Я снял сапоги и закричал Скрыдлову, чтобы и он сделал то же самое. Матросы последовали нашему примеру». Укрываясь от ураганного огня, моряки попрятались под палубу, закрытую железными плитами, а вот командир катера остался незащищенным: «Вижу, что Скрыдлова, сидевшего у штурвала, передернуло; его ударила пуля, потом вторая...» Но всё же лейтенант нашел в себе силы и, припав к штурвалу, привел «Шутку» в соприкосновение с турецким пароходом. При этом должна была сработать носовая мина, но взрыва не последовало. Позднее выяснилось, что виной тому были перебитые огнем противника провода. Получившая пробоину «Шутка» под обстрелом медленно уходила в сторону, постепенно наполняясь водой и двигаясь не столько благодаря работе паровой машины, сколько влекомая течением реки. Ранен был и Верещагин. «В ожидании того, что вот-вот мы сейчас пойдём ко дну, я стоял, поставивши одну ногу на борт; слышу сильный треск надо мною и удар по бедру, да какой удар! точно обухом. Я перевернулся и упал, однако тотчас же встал на ноги»^[153].

«Шутку» и ее экипаж в ней спасло лишь то, что турки на пароходе, заметив, что катер подбит, не стали его преследовать: скоро, мол, сам уйдет на дно. Однако навстречу от турецкого берега спешил еще один турецкий монитор, снабженный крупнокалиберными

орудиями. Решено было дать бой и ему, и Скрыдлов командовал Верещагину приготовиться к атаке кормовой миной. Оба понимали, что силы слишком неравны: один меткий выстрел — и от катера ничего бы не осталось. Но на удачу возле лесистого острова открылся небольшой речной рукав. Туда и свернули и быстро укрылись от начавшегося обстрела — ширина рукава не позволяла войти в него большому кораблю.

Так закончилась эта операция. Некоторое время спустя благополучно добрались до своего берега. «У Скрыдлова, — подводил итог Верещагин, — две раны в ногах и контужена, обожжена рука. Я ранен в бедро, в мягкую часть... Пуля или картечь ударила в дно шлюпки, потом рикошетом прошла от кости; тронь тут кость, верная бы смерть. Из матросов никто не ранен».

Встречавшие их на берегу сделали из весел носилки и на них понесли Скрыдлова. Верещагин, не обращая внимания на рану, пошел пешком, пока боль и потеря сил не заставили его опереться на плечи шедших рядом матросов. Среди тех, кто с берега наблюдал за установкой мин, были два генерала, Скобелев-младший и А. П. Струков, адъютант главнокомандующего. Подойдя к Верещагину, Скобелев расцеловался с ним со словами: «Какие молодцы, какие молодцы!» «Этому bravому из braveх, — прокомментировал их встречу художник, — видимо, было завидно, что не он ранен».

Доблестная атака «Шутки» стала известна военным корреспондентам, и один из них, художник Николай Каразин, ранее воевавший, как и Верещагин, под началом генерала Кауфмана в Средней Азии, написал о действиях русских моряков на Дунае в газету «Новое время». Его репортаж «На боевых позициях», опубликованный 22 июня, рассказывал со слов участников операции и очевидцев: «Турецкий пароход-фрегат имел шесть орудий громадного калибра и малый для стрельбы картечью, до 150 человек экипажа и

столько же десанто-пехотинцев. На него налетела „Шутка“ с десятью человеками экипажа, вооруженными револьверами... Это всё равно что одиночному всаднику ринуться на батальонное каре...» Тем не менее, продолжал автор, при виде выдвинутой на «Шутке» торпеды «гигант стал позорно отступать перед смелым пигмеем». Каразин сообщал и о появлении близ полузатопленной «Шутки» турецкого двухпалубного броненосца, поспешившего на помощь пароходу, и о том, как Скрыдлов с Верещагиным, оба уже раненые, решили дать бой и ему: «...бить монитор и гибнуть — так уж вместе».

Заметим, что боевое столкновение маленькой «Шутки» с большим турецким кораблем попало не только на страницы газет. Известный русский маринист А. П. Боголюбов написал на эту тему картину «1877. Дело Скрыдлова на Дунае». Ее репродукция была напечатана журналом «Искусство и художественная промышленность» в двенадцатом номере за 1899 год. На картине, показывающей атаку миноносной турецкой парохода, наглядно представлено, насколько мала «Шутка» в сравнении с обстреливающей ее из корабельных орудий вражеской махиной.

Поначалу полученная рана казалась Верещагину легкой, и он надеялся вскоре вернуться в строй. Но этого не произошло. Их со Скрыдловым положили в госпиталь в Журжеве, а спустя некоторое время перевезли в Бухарест, где поместили в одной палате. Пребывание в бухарестском госпитале Верещагин позднее описал в своей книге «На войне».

Соседство в палате со Скрыдловым обернулось для художника неожиданным беспокойством: уж слишком много друзей и знакомых успел завести в авангарде армии общительный лейтенант. Узнав о его геройстве и ранении, чуть не каждый из них теперь стремился

зайти в госпиталь, чтобы оказать внимание командиру «Шутки» и выразить лучшие чувства. Эти бойкие и шумные посетители изрядно докучали художнику.

В госпиталь, еще почти пустой по причине пока небольшого количества жертв войны, как-то пожаловал император Александр II с большой свитой, включавшей румынского принца Карла и знакомого Верещагину лейб-медика С. П. Боткина. Скрыдлов первым удостоился высочайшего внимания. Подойдя к нему, государь воскликнул с волнением в голосе: «Я принес тебе крест, который ты так славно заслужил!» — и положил Георгиевский крест на грудь больному. Верещагин второго креста не удостоился. «У тебя уже есть, тебе не нужно!» — сказал ему император, ограничившись словами благодарности за геройство.

Вопреки ожиданиям врачей, Скрыдлов поправлялся быстрее, а вот состояние Верещагина, как он сам описывал, «было на точке замерзания», а потом начало опускаться еще ниже. Виной тому оказались попавшие в рану частицы материи, вызвавшие нагноение. Всякий раз, когда из раны извлекались кусочки сукна, начинались такие боли, что раненому становилось дурно. К тому же накатил очередной приступ лихорадки, подхваченной художником в Закавказье и с тех пор периодически мучившей его и в Туркестане, и на китайской границе, и в Индии. Ему начали давать хинин, но и это помогало мало. Пришлось перевести художника в отдельную палату для тяжелых больных. Ухаживала за ним румынская медсестра, ни слова не понимавшая по-русски, которая часто делала совсем не то, чего ему хотелось. Легко возбудимого да еще находившегося в лихорадочном состоянии больного такое отсутствие взаимопонимания сильно раздражало. Но вскоре число раненых в госпитале значительно возросло, и румынок сменили прибывшие на фронт русские сестры милосердия. Одна из них, «сестрица-

волонтер» Александра Аполлоновна Чернявская, стала опекать Верещагина. «Это была, — с благодарностью вспоминал художник, — прелестнейшая особа, совершенно бескорыстно и самоотверженно ходившая за мной целых два месяца и буквально поставившая меня на ноги».

Изредка навещавшие Верещагина знакомые офицеры приносили известия с полей сражений — о взятии крепости Никополь, о тяжелых боях под Плевной. Но доктора, учитывая далеко не лучшее его состояние, пускали к больному далеко не всех и просили каждого посетителя не тревожить художника дурными вестями. Однажды зашел приехавший из Вологды младший брат Сергей. Рассказал новости о родных, спросил, чем может быть полезен. «Ничем, — ответил Верещагин, — но если ты не прочь посмотреть на войну, съезди в главную квартиру и оттуда к действующим войскам — послушай, как свистят пули». «Я нацарапал, — вспоминал Верещагин, — несколько слов рекомендации Д. А. Скалону, управляющему канцеляриею главнокомандующего, передал брату служившего мне пешего казака с повозкою, моих лошадей, палатку и всё нужное в походе... и отправил его за Дунай»^[154].

Скрыдлов заметно окреп, долечиваться ему предстояло в России, и перед отправкой на родину он зашел попрощаться в палату, где лежал Верещагин. А Василию Васильевичу становилось всё хуже. Мучила лихорадка, и иногда за ночь сестрам приходилось по полтора десятка раз менять ему намокшее от пота белье. В лихорадочном бреду рождались странные видения, возникали картины потустороннего шабаша: «Открывались громадные неизмеримые пространства каких-то подземных пещер, освещенных ярко-красным огнем. В этой кипящей от жары бесконечности носились

миллионы человеческих существ, мужчин и женщин, верхами на палках и метлах... дико хохотавших мне в лицо». После пробуждения — «белье хоть выжми», и вновь тяжелая дремота, и те же картины, и опять лихорадочный пот. Однажды ночью он почувствовал себя настолько скверно, что попросил старшую сестру общины милосердия, сменившую усталую Чернявскую, записать под диктовку его последнюю волю. «Ах, как смерть была близка и как мне не хотелось умирать, — вспоминал Верещагин свое тогдашнее состояние. — Что будет теперь, думалось, с большими начатыми полотнами? Как небрежно к ним отнесутся, как вкривь и вкось будут судить их: мысли выражены неясно, техника не отделана!»^[155]

Приходили на память упреки Стасова и других знакомых: зачем ему надо было идти на войну? Воевать, мол, должны военные, это их долг и обязанность. Но тот же Стасов чуть ли не с восторгом упоминал, что о его, Верещагина, и Скрыдлова геройстве хорошо написал Каразин в «Новом времени». А Леман прислал из Парижа статью, напечатанную в «Temps», в которой речь шла о том же подвиге и художник именовался «принцем Верещагиным». В ответ на все упреки думалось: «Не хотели люди понять того, что моя обязанность, будучи только нравственной, не менее, однако, сильна, чем их. Что выполнить цель, которую я задался, — дать обществу картины настоящей, неподдельной войны нельзя, глядя на сражение в бинокль из прекрасного далека, а нужно самому всё прочувствовать и проделать — участвовать в атаках, штурмах, походах, поражениях, испытать голод, холод, болезни, раны... нужно не бояться жертвовать своей кровью. Иначе картины будут „не то“...»^[156]

Во время одной из перевязок лечивший Верещагина доктор заметил признаки начинавшейся в ране

гангрены. Больному сообщили, что его нужно срочно оперировать. Он не возражал: «...Хуже того, что было, не могло быть; при вполне сохранившихся сознании и всех мыслительных способностях физические силы до того упали, что я едва мог говорить».

Операцию делали под хлороформом. Из разрезанной раны удалили гной и еще уцелевшие в ней частицы материи. Когда больной пришел в себя, ему дали выпить бокал шампанского. О том, как прошла операция, Верещагин рассказал в письме Стасову, вскользь упомянув: «Так приготовился умереть, что просто не верилось в возможность выздоровления, — авось». Однако благоприятные последствия операции сказались очень быстро, и уже через десять дней художник известил Стасова, что сделал первые шаги по палате. Стасов же, стараясь в это время сообщать больному только хорошие новости, написал, что Репин, вернувшийся из Парижа в Россию, увидел в Москве выставленные там Третьяковым туркестанские картины Верещагина и пришел от них «в великое восхищение». Критик привел слова Репина об искусстве Верещагина: «Я нашел в нем даже гораздо больше, чем ожидал... Теперь я оценил наконец эту свежесть взгляда, эту оригинальную натуральность представлений. Какие есть у него чудеса колорита, живописи и жизни в красках! Просто необыкновенно! Простота, смелость, самостоятельность, какой я прежде не ценил...»^[157] В ответном письме Стасову Василий Васильевич, поблагодарив Репина за «лестный отзыв», пожелал ему успеха и «поменьше детей (между нами)». По мнению Верещагина (в письме, впрочем, не высказанному), Репин, обзаводясь большой семьей, совершал ту же ошибку, что и Крамской, ибо дети отвлекают от творчества. Пройдут годы, прежде чем он сменит эту точку зрения.

Однако свой ответ Стасову в этом письме от 15 (27) июля 1877 года из Бухареста Верещагин начал с суровой отповеди критику на его последние письма. Стасов в них писал: «Вот что значит верещагинская татарская, тамерлановская нетерпеливость и торопливость... Я Вас ругаю на чем свет стоит за присутствие на войне — это вовсе не дело художника, без Вас есть сотни тысяч людей, лезущих на сабли и на пушки. Ваша жизнь дороже — и все-таки не могу отказать Вам в глубочайшей симпатии и удивлении!!!»^[158] Верещагин на это отвечает: «Не упрекайте, пожалуйста, тем, что приходится лежать теперь, когда нужно было бы ездить и смотреть. Вы понимаете, что попрек этот очень тяжел мне. Вам бы, однако, не следовало так легко относиться к моей татарской торопливости (как Вы уверяете). Слушайте, я оставил Париж и работы мои не для того только, чтобы высмотреть и воспроизвести тот или другой эпизод войны, а для того, чтобы быть ближе к дикому и безобразному делу избиения; не для того, чтобы рисовать, а для того, чтобы смотреть, чувствовать, изучать людей. Я совершенно приготовился к смерти (еще в Париже), потому что решил, выезжая в армию, всё прочувствовать, сам с пехотой пойти в штыки, с казаками в атаку, с моряками на взрыв монитора и т. д.»^[159] .

Выздоровливая, Василий Васильевич и не думает возвращаться из Бухареста в Париж. Он пишет Стасову: «Постараюсь видеть, что можно, из Дунайской драмы».

Примерно в эти дни, во второй половине июля, в бухарестском госпитале Бранкована Верещагина навестил корреспондент газеты «Санкт-Петербургские ведомости» П. Трифонов. Делясь с читателями впечатлениями от встречи с известным художником,

журналист сообщал, что после операции серьезная опасность, угрожавшая его жизни, миновала, рана заживает и, вероятно, недели через три он сможет оставить госпиталь. Из репортажа: «В. В. Верещагин лежит один в большой высокой комнате в пять окон. Подойдя к кровати и увидев бледное исхудавшее лицо дорогого русскому сердцу больного, я был глубоко растроган. Вся фигура В. В. и тонкие черты его лица сразу обнаруживают художника. Высокий, выпуклый лоб с начинающейся лысиной, очень живые блестящие глаза в глубоких глазных впадинах, орлиный нос, прекрасно очерченные губы, четко складывающиеся в улыбку, обнаруживая ряд ровных белых зубов, и густая темно-русовая борода, доходящая до половины груди. В каждом движении, в каждом слове сказывается нервность, впечатлительность, горячность и большая нравственная сила, при замечательной доброте и искренности».

Трифонов писал, что за всё время пребывания в Бухаресте он ежедневно навещал Верещагина и они вели беседы по часу или два. «Посреди всех страданий одна мысль не покидала художника: скорее выздороветь и опять отправиться в действующую армию; он боится одного — чтоб болезнь не задержала его в постели до окончания войны и не помешала ему видеть то, что для него необходимо». В разговорах с корреспондентом Василий Васильевич коснулся судьбы тех полотен, над которыми работал в Париже перед началом войны. «О своих будущих картинах он высказывал, что, кажется, задумал их в слишком обширном плане и боится, что не достанет средств для его выполнения, особенно при плохом здоровье, окончательно расстроенном путешествием в Индию и последними страданиями» ^[160].

Глава четырнадцатая ПОСЛЕ ГОСПИТАЛЯ

В письме, отправленном Стасову в середине августа, Верещагин сообщил, что наконец-то выписывается и через несколько дней уезжает из Бухареста. Упомянул о своих воюющих братьях: «Брат мой Сергей пишет мне, что контужен в голову и ранен пулею в руку... Александру я, перед отправлением его в поле, прочитал приятельское наставление и *потребовал*, чтобы бравее и исправнее его не было казака в армии. Теперь с нескольких сторон слышу, что парень держит себя молодцом и с лихою сотнею своею посылается всюду, где нужда и опасность (он командует сотнею — прошу не шутить)»^[161].

И вот настал долгожданный день, когда Верещагин, поблагодарив за заботы врачей и сестер бухарестского госпиталя, выехал в направлении линии фронта, стремясь добраться до Главной квартиры великого князя Николая Николаевича, во флигель-адъютантах которого он состоял. Вместе с ним ехали в коляске верная его госпитальная сиделка А. А. Чернявская и ее дочь, тоже пожелавшая поработать в войсках сестрой милосердия. Вспоминая эту поездку в газетных заметках «Из записной книжки», Василий Васильевич попутно писал о том, как редко награждались на войне те, благодаря чьим заботам столь много раненых было возвращено в строй. «Нельзя не удивляться тому, что, широко раздавая почетные награды не только офицерам и солдатам действующих войск, но и всем писарям, денщикам, не слышавшим свиста снарядов, — так скупы на этот счет к сестрам милосердия... хорошо знакомым с пением пуль и гранат...»^[162]

Добравшись до места, где, по словам встреченных по пути офицеров, должна была находиться штаб-

квартира войск, Верещагин увидел на холмах людское скопление. Подъехав ближе, он рассмотрел, что там были государь Александр II, главнокомандующий и приближенные генералы. Выйдя из коляски, он подошел к главнокомандующему, великому князю Николаю Николаевичу, и поздоровался с ним. Дальнейшее Верещагин описывал так:

«Как! Вы! — и, бросившись на шею, он как начал обнимать и целовать меня.

— Молодчина! Молодчина вы эдакий!.. Как ваше здоровье? Что рана? Видели ли вы государя? Пойдем к нему.

И он потащил меня на следующий холмик, на котором на маленьком складном стуле сидел Его Величество с биноклем в руках, наблюдавший за ходом бомбардировки Плевны.

Главнокомандующий поставил меня перед государем.

— Здравствуй, Верещагин, — с самой милой, любезной улыбкой сказал Его Величество. — Как твое здоровье?

Государь говорил *ты* близким к нему лицам и всем георгиевским кавалерам.

— Мое здоровье недурно. Ваше Величество, благодарю Вас.

— Ты поправился?

— Поправился, Ваше Величество...

Е<го> В<еличество>, кажется, желал сделать еще вопрос, когда я учинил маленькую вольность: без фуражки, с голой головой, под морозящим дождиком я почувствовал приближающийся насморк и, не спросивши дозволения, накрылся. В ту же минуту государь отвернул голову и обратил взор на позиции, как бы не замечая злополучного картуза на моей голове. Выручил князь Суворов, обнявший меня и потащивший меня к себе: „Земляк, земляк! Ведь я

Суворов! Ваш, новгородский! Ваш близкий земляк!“ Румынский князь, граф Адлерберг и другие лица, стоявшие за государем, подходили, жали руки, выражали участие, спрашивались о здоровье. Во время разговора с генералом Игнатьевым, чуть не задушившим меня в своих мощных объятиях, я слышал, как князь Суворов... говорил государю о моем брате, начинавшем художнике и состоявшем тогда волонтером-ординарцем при Михаиле Дмитриевиче Скобелеве: „Ведь это храбрец, Ваше величество, у него 5 ран, под ним убито 8 лошадей — наградите его, В<аше> В<еличество>“.

Государь тут же приказал от своего имени послать брату солдатский Георгиевский крест...»^[163]

Столь теплую встречу Верещагина можно было объяснить тем, что его геройское поведение на боевых позициях стало широко известно: о нем рассказали газеты, журнал «Пчела» в одном из летних номеров опубликовал на обложке его портрет с Георгиевским крестом в петлице, гравированный В. В. Матэ.

Находясь в ставке главнокомандующего, Василий Васильевич стал свидетелем подготовки к очередному, третьему по счету, штурму Плевны. Два первых не принесли успеха русским войскам. Прибывший на передовую Александр II каждое утро появлялся на своем командном холме и, сидя на походном стуле, наблюдал в бинокль, как идет бомбардировка Плевны.

«С правой стороны Его Величества, — вспоминал Верещагин, — сидел обыкновенно главнокомандующий; сзади, в два ряда, стояли генералы свиты. Впереди министры, гр. Адлерберг, Милютин, генерал-адъютант кн. Суворов, кн. Меншиков, Игнатьев, Воейков и другие. Младшие чины держались по сторонам пригорка в группах и на лугу; когда не было дождя, те и другие внимательно следили в бинокль за стрельбой».

Василию Васильевичу хотелось поскорее разыскать своих братьев. Александр служил во Владикавказском полку Терского казачьего войска, которым командовал Скобелев-отец. Сергей был ординарцем при Скобелев-сыне. Но в это горячее время, накануне намеченного штурма, возможности отправиться на их поиски не представилось. Штурм назначили на 30 августа — надо полагать, отнюдь не случайно. В этот день были царские именины, и штурм, в успехе которого на этот раз, видимо, не сомневались, должен был стать подарком императору. С утра, вспоминал Верещагин, пушечная стрельба всё усиливалась, к ней присоединилась и ружейная, переходя в тревожную барабанную дробь.

«Под звуки пальбы началась божественная служба пред походной церковью, зеленой палаткой, поставленной на первом холмике.

Государь стоял впереди; несколько поодаль главнокомандующий и за ним лица государевой свиты и офицеры главной квартиры.

Скоро все опустились на колени, и я помню, что сильно дрожал голос священника — в нем слышались слезы, когда, молясь за государя, он просил Господа „сохранить воинство его!“.

Картина огромного штаба, коленопреклоненного, молящегося с опущенными головами, на фоне темных облаков и белых дымков выстрелов, была в высшей степени интересна — я начал писать ее, но из-за других работ не кончил, о чем теперь сожалею» ^[164].

Досада художника понятна. Должно быть, в глубине души он сознавал, что написанная впоследствии картина «Под Плевной», изображающая Александра II со свитой, наблюдавшего с холма за штурмом Плевны, не вполне ему удалась.

Рассказывая о перипетиях третьего штурма Плевны, не принесшего успеха, как и два первых, Верещагин упоминал о плохом информировании государя о положении дел. Ему не доложили об удаче атак частей под командой М. Д. Скобелева и А. Н. Куропаткина, продвинувшихся «очень далеко». Не получив поддержки в то время, когда она была крайне необходима, солдаты Скобелева не смогли удержать занятых позиций. На следующий день, 31 августа, турки, по словам Верещагина, «всеми силами навалились на „белого генерала“ и прогнали его...». Встревоженный судьбой своих братьев, мучаясь вопросом, живы ли они после неудачного штурма Плевны, Верещагин отправился на их поиски. В одном из селений он повстречал знакомого американского корреспондента Мак-Гахана. Именно его репортажи для газеты «Daily News», упоминает Верещагин, проникнутые сочувствием к болгарам, «притеснения и резню которых он так трогательно и живо описал», в известной степени послужили толчком к началу войны России с турками «за болгар». «Мне, — писал художник, — он казался скромным, правдивым человеком и хорошим товарищем. Мак-Гахан, бесспорно, симпатизировал русским, в отличие почти от всех других, писавших в иностранные газеты, — известный Форбс, например, прикидывался сочувствующим нам до тех пор, пока был в районе действия армии, но скинул маску тотчас же, как только выбрался на простор».

Как и другие корреспонденты больших английских и американских газет, Мак-Гахан ездил по позициям русских войск, по оценке Верещагина, «с большим комфортом»: «Кроме верховых лошадей для него, его помощника и прислуги, у него всегда была изящно устроенная повозка, на колесах летом, на полозьях зимой, заключающая в себе решительно всё, от

кладовой для провизии и вина до удобно раскладывающегося ложа для спанья». И еще одну любопытную деталь биографии энергичного и талантливого американца упоминает Верещагин: «Лишь немногие знали, что Мак-Гахан женат на русской, Елагиной, из Тулы, и сам он старательно скрывал это обстоятельство, дабы не подрывать в Европе и Америке веры в свои сообщения»^[165].

Забегая вперед скажем, что впоследствии вдова скончавшегося в Турции американского журналиста Варвара Николаевна Мак-Гахан, проживая в Нью-Йорке, немало сделала для пропаганды искусства Верещагина в Америке, писала подробные отчеты о его американских выставках в газеты Москвы и Петербурга.

Новости о братьях Василия Васильевича, полученные от их сослуживцев, оказались хуже некуда: Александр был ранен, Сергей убит. Мало того, вынести с поля боя тело Сергея, чтобы похоронить его честь по чести, по христианскому обычаю, не представлялось возможным: место, где он погиб, уже было занято турками. Верещагину рассказали, что Сергей и в этот раз, как обычно, не берег себя и был убит наповал. На гневный вопрос художника: «Почему же не вынесли его? Ведь казацкий конвой был рядом!» — ему хмуро ответили: «Да как же выносить? Там такое было, что они и сами едва ноги унесли».

Спустя несколько дней, узнав подробности гибели Сергея и разыскав раненого Александра, Верещагин написал письмо Стасову об этой беде и просил его дать в печать несколько строк в память об убитом под Плевной 30 августа брате, которого Владимир Васильевич знал лично, встречал в Петербурге. В письме художник упоминал, что незадолго до смерти Сергей был удостоен императором за храбрость

Георгиевского солдатского креста, но не успел получить его. В день штурма Плевны, как установил Верещагин, Сергей, служивший ординарцем при М. Д. Скобелеве, был послан им с опасным заданием — «собрать и соединить один очень пострадавший пехотный полк», при выполнении которого он и был убит.

«Не будучи еще в состоянии сесть в седло, — писал Верещагин Стасову, — я бросился на левый фланг в коляске; до Скобелева, моего старого туркестанского знакомого, не мог, при моей хромой ноге, добраться, так как он был в это время в передней линии, в самом адском огне. Повидав командующего левым флангом генерала Имеретинского и переспросивши офицеров, я понял, что вытащить тело не было никакой возможности — так оно и осталось, к величайшему моему горю, пухнуть и гнить в массе — страшной массе покладенных в этот день трупов солдат наших...

Убитый брат мой, по словам казака его, садясь в этот день на лошадь при начале дела, сказал ему: „Ну, прощай, брат Иван, может быть, больше не увидимся“.

Еще раз прошу Вас посвятить брату моему несколько напутственных слов в эту *открытую* могилу, открытую потому, что Осман-паша на предложение генерала Зотова — убрать и убитых, и раненых — отвечал, говорят: „Не нужно, пускайдохнут, *гяуры!*“. Об варварстве этого решения можете судить по тому, что с наших позиций в хороший бинокль ясно видно, как многие из наших раненых ворочаются, поднимают руки, вероятно, молят о помощи... Может быть, и убитый брат мой не наповал убит, может быть и он *ворочается*, ожидая, не подойдет ли выручить *свой*...»^[166]

Напоминая Стасову для некролога некоторые детали биографии Сергея, Василий Васильевич писал, что тот, выйдя из Морского корпуса, когда его

преобразовали в училище, начал рисовать, ездил с художественной целью на Кавказ, но, поскольку не был уверен в своем таланте, устроился на службу при вологодском губернаторе, потом работал у старшего брата Николая на артельных сыроварнях, управлял именем отца, учился в Париже у Жерома.

В том же письме Верещагин сообщал, что разыскал раненного в ногу Александра и отправил его на излечение в румынский госпиталь в Бухаресте, где ставили на ноги и его самого.

Просьбу художника Стасов выполнил. Сообщение о смерти Сергея Васильевича Верещагина он напечатал в «Новом времени», а затем опубликовал некролог в журнале «Пчела» вместе с портретом, гравированным по фотографии. В ответном письме Верещагину, отправленном 13 сентября, Стасов писал: «Мне кажется, никто никогда не производил на меня того действия, какое нынче Вы на меня производите. От Вас меня поминутно бросает то в жар, то в холод. То я готов Вам поклоняться, то опять ругаю Вас, как никто. В настоящую минуту наступила... новый раз — минута *поклонения*. Вы меня снова наполнили таким энтузиазмом, как никто... И я про себя тысячу раз повторяю, что у кого столько огня и горячей души, бьющей ключом, у того однажды выйдут из-под кисти одни из самых чудных созданий в мире. Что такое художественное создание, как не кусочек нашего существа, нашего сердца? И стоит ли говорить про другие искусства, кроме *такого?!*» ^[167]

О Сергее Верещагине рассказал в своих очерках «Художник на боевом поле» известный писатель, бывший в то время военным корреспондентом, Василий Иванович Немирович-Данченко. Вспоминая беседу с отважным ординарцем Скобелева в августе 1877 года, незадолго до его гибели, писатель передавал его слова:

«Дерутся за свободу, что ж тут рассуждать... ружье в руки, драться надо. Всякая сила теперь на счету должна быть». По собственным впечатлениям и рассказам сослуживцев Немирович так описывал покойного героя: «Энтузиаст, глубоко веривший в торжество правого дела, Сергей Верещагин доказывал, что на полях Болгарии мы завоевываем не только независимость болгарам, но и нравственную силу общественного самосознания самим себе. Ради этого — он бросился в битвы... Храбрость С. Верещагина была какая-то свирепая. В огне он совершенно забывался, скрежетал зубами, лицо принимало выражение беспощадной злобы и ненависти. Сидя в седле, он выхватывал шашку и, как говорили казаки, „врубался в турку“... При Скобелеве он исполнял обязанности офицера Генерального штаба. Ему поручались весьма опасные рекогносцировки, откуда он привозил в отряд кроки^[168] местностей, на которых после того совершался бой...»^[169]

Три месяца спустя после неудачного штурма, в ходе которого вместе с другими погиб и Сергей Верещагин, окруженная под Плевной турецкая армия Осман-паши вынуждена была капитулировать. В плен было взято свыше сорока тысяч турецких солдат и офицеров. Согласно намеченному плану дальнейших военных действий русским войскам предстоял зимний переход через Балканы. Василий Васильевич к зиме полностью оправился от последствий ранения и вновь мог ездить верхом. В это время его случайно повстречал Немирович-Данченко. В уже цитированном очерке «Художник на боевом поле» он писал:

«Когда я выезжал из Плевны, чтоб приготовиться к героическому походу за Балканы, стоял холодный и туманный день. Моросило... Словно серым дымом окутало дали. Конь нехотя шел по склонам гор,

окружавших Плевну... Грозная насыпь Абдул-бей-табие. Кругом остовы русских солдат, убитых здесь 30 августа... Из тумана выделяется какой-то всадник. Большая черная папаха, бурка... Всматриваюсь — большая борода, резкие черты характерного лица...

— В. В., вы это? Что вы здесь делаете?

Верещагин совсем выделяется из тумана. Лицо дергает, глаза стараются смотреть куда-то в сторону.

— Брата... Сергея ищу... Он тут был убит... Не нахожу... Много их лежит здесь...

Слезы показываются на его глазах и, наклоняясь к луке седла — Верещагин нервно, порывисто рыдает... Еще несколько секунд — и фигура его пропадает в серой туманной мгле по тому направлению, где больше лежит безмолвных свидетелей — мученических жертв этой дикой, отчаянной бойни...»^[170]

О том, как поступали турки с убитыми русскими воинами, Верещагин имел достаточное представление: о многом был наслышан, кое-что видел собственными глазами. В одном из летних номеров журнала «Пчела» публиковались горестные репортажи о бесчинствах турок над телами противников, погибших в Шипкинском проходе 7 июля. На иллюстрировавшем текст рисунке были изображены двое русских солдат, понуро стоявших возле груды отрубленных голов их товарищей. На другой иллюстрации возле изуродованных останков были изображены прибывшие на место трагедии генералы И. В. Гурко, М. Д. Скобелев, О. Е. Раух, К. Л. Витгенштейн. В публикации говорилось, что от двадцати до тридцати этих несчастных были обезглавлены, у некоторых были отрезаны уши, носы и другие органы, а грудь раздроблена ударами ятаганов. Головы же были доставлены в турецкий лагерь, где товарищи нашли их после взятия укреплений. Эти злодеяния, сообщалось в журнальной статье, были

запротоколированы и подписаны военными корреспондентами многих иностранных газет.

Довелось и Верещагину увидеть нечто подобное. В октябре он писал Стасову после осмотра места одного из боев под Плевной: «Затрудняюсь передать Вам впечатление массы в несколько сот наших егерей, павших под Телишем и изуродованных турками. На земле валялось десятка 3, 4 хотя и раздетых догола, но не избитых; а в отдельных кучках, прикрытых землею, лежали тела всячески избитые: у кого перерезано горло или затылок, отрезан нос, уши, у некоторых вырезаны куски кожи... некоторые в груди или в других местах подожжены и обуглены. Когда этих несчастных повыкопали из набросанной на них земли, то представилось что-то до того дикое, что словами трудно сказать... Уезжая оттуда, я встретил генерала Струкова, с которым вместе еще объехали трупы. Он распорядился, чтобы был составлен протокол, и мы все подпишемся под ним...»^[171]

Впоследствии страшное зрелище павших под Телишем обретет иную жизнь на полотне Верещагина «Побежденные. Панихида» — пожалуй, самой трагичной из всех картин, написанных им по впечатлениям Русско-турецкой войны.

После падения Плевны Василий Васильевич, узнав, что отряд М. Д. Скобелева собирается идти через Балканы, решил присоединиться к «белому генералу», как называли Скобелева-младшего в войсках за любовь к белому цвету, проявлявшуюся не только в одежде — он и лошадь себе подбирал соответствующей масти. Участвовавший в походе Василий Иванович Немирович-Данченко писал: «Весь путь до Казанлыка мы сделали вместе, деля лишения этого удивительного перехода, который даже Мольтке не считал возможным». Эту

трудную экспедицию вспоминал и сам художник в очерке «Переход через Балканы». Особенно тяжело приходилось во время ночлегов в горах на жестоком морозе. Спасало лишь безветрие. Солдаты, чтобы согреться, разводили костры. «Я укрылся всем, что у меня было, — воскрешал в памяти эту ночь Василий Васильевич, — полушубком, буркою и одеялом, лег около самого костра и все-таки чувствовал, что медленно замерзаю; как ни корчился, ни свертывался кренделем, ничего не помогало — пришлось оставить надежду на сон и, закуря сигару, ждать у костра рассвета, болтая с товарищами». Очерки Верещагина и Немировича-Данченко в чем-то перекликаются, дополняют друг друга. Немирович: «Поднявшись, утопая в снегах, спали в царстве мороза, спускались под огнем, по таким кручам, по которым пути назад не было». Верещагин: «Спуск был едва ли не труднее подъема; местами лошадь уходила в снег по шею, и я был искренне благодарен моему рыжему иноходцу за отчаянные усилия, с которыми он меня уносил из сугробов, ни разу не ткнувши меня носом в них».

По своему обыкновению Верещагин использовал любую возможность, чтобы писать этюды с натуры, как только видел что-то заслуживающее внимания. Вот Скобелев на южном склоне Балкан рассматривает в бинокль долину Тунджи с расположенными на ней турецкими позициями. Налево видна гора Святого Николая. В бинокль просматривается батарея Мещерского на ней, названная так в память убитого русского офицера. Присев на свой складной стульчик, Верещагин начал зарисовывать вид горы с батареей, но «...огонь был так силен, что, каюсь, я поминутно кивал и отклонялся головою от свистевших пуль, гранат, а временем и бомб, летавших с турецких батарей из-за горы»^[172].

В другой день во время привала в ущелье Скобелев отправился на рекогносцировку местности, а с ним вместе поехали начальник штаба полковник Куропаткин, его помощник граф Келлер, Верещагин, несколько казаков... Об Алексее Николаевиче Куропаткине художник был высокого мнения, считал его «одним из лучших офицеров нашей армии». Группу русских военных заметили засевшие внизу, за скалами, турки и открыли ураганную стрельбу. «Я, — вспоминал Верещагин, — начал набрасывать в альбом открывшуюся перед нами часть долины, а Скобелев прошел еще вперед. Смотрю, уж тащат назад под руки Куропаткина, бледного как полотно. Остановился перевести дух за тем же обломком скалы, за которым я рисовал, — пуля ударила его в левую лопатку, скользнула по кости и вышла через спину. Бедняга страшно осунулся и всё просил посмотреть рану и сказать ему по правде, не смертельна ли она»^[173].

Иногда Верещагину приходилось работать и с военно-прикладной целью, выполняя поручение «белого генерала»: «Скобелев просил меня сделать набросок местности, с расположением турецких войск, чтобы приобщить его к своему донесению».

Немирович-Данченко, проживавший после падения Плевны в одном доме с Верещагиным, писал: «Художника первое время я встречал только вечером; целые дни он проводил на равнине, по которой пролегает Софийская дорога. Подступы к Опанцу, обрывы реки Вида и вся местность вокруг траншей, где до решительного боя находились дежурные части гренадерской дивизии, — были завалены трупами и ранеными. В. В. до вечерней зари каждый день работал там, рисуя с натуры картины, полные нечеловеческого ужаса»^[174].

Но впоследствии он видел художника и за другой работой: «Верещагин точно, неотступно наблюдал всё — начиная от общей картины боя и кончая эффектами кровавых пятен на снегу, тут же набрасывая колеры в свой походный альбом. Особенный цвет льда, застывшего у мелкой речонки, вечернее освещение снега, оригинальная складка в лице встретившегося ему турка или болгарина — всё это выхватывается из действительности, всё это становится его достоянием». Но чтобы писать под пулями, требовалось немалое мужество. И об этом тоже — свидетельство Немировича-Данченко: «В. В. никогда не колебался идти туда, где смерть была очень легким выигрышем, где кругом в свисте пуль и треске лопавшихся гранат громче всего говорили инстинкты самосохранения и быстро замирал дешевый экстаз боевых энтузиастов» ^[175].

Писатель рассказывает о посещении вместе с Верещагиным турецких лазаретов, где, лишенные всякой медицинской помощи, тяжелораненые гнили заживо и лежали рядом с теми, кто скончался несколько дней назад. Василий Васильевич считал, что он непременно должен видеть и писать на полотнах *и это* — весь ужас, всю мерзость войны — но конечно же и горы, олицетворявшие для него красоту мира: «Всю дорогу до Балкан В. В. не расставался со своим альбомом, занося в него то особенный колорит снега, залежавшегося в овраге, то эффектные тоны солнечного освещения на вершинах гор, уже в самой Ловчи — точно морские волны — уходивших на юг к Балканам».

В местечке Шипка-Шейново 28 декабря 1877 года «белый генерал» дал бой туркам. Вспоминая этот день, Немирович-Данченко писал: «28-го Скобелев повел войска на штурм... Несколько редутов взяли штыками...

Кругом люди падали как мухи... и посреди этого ада В. В. Верещагин, сидя на своей складной табуретке, набрасывал в походный альбом общую картину атаки... Много истинного мужества и спокойствия нужно было для этого!»^[176] Бой завершился победой русских войск, но далась она очень нелегко. «До поздних сумерек, — с горечью вспоминал Верещагин, — бродил я по полю битвы, присматриваясь к физиономиям и позам убитых... Некоторые еще держат ружья, а руки, по большей части у всех, так и остаются застывшими в том положении, как застала смерть, причем глаза открыты, зубы стиснуты»^[177].

Одна фигура особенно привлекла его внимание: молодой человек, по виду из вольноопределяющихся, лежавший поодаль от других, с широко открытыми, устремленными в небо глазами. Над телом уже поработали мародеры: сняли сапоги, вывернули карманы. На земле валялись письма с родины. «Я подобрал все эти письма, заглянул в них и узнал, что это юноша из дворянской семьи с юга России, собиравшийся было служить в акцизном ведомстве, но, по объявлении войны, возгоревший желанием послужить родине на поле брани. Вся нежность матери сказалась в этих письмах; она благословляла его несчетное число раз, умоляла его беречь себя, извещала о посылке ему с okazji любимого им варенья... Пробегая эти письма, я стоял около молодого человека и, по временам, взглядывал на него; можно было подумать, что он прислушивается к моему чтению вестей с родины, так пытливо смотрели вверх его широко раскрытые, хотя и помутневшие глаза, такое удивление, вместе с глубоко затаенной печалью, сказывалось на его хорошеньком личике нежного цвета, с едва пробивающимися усиками. Я отослал эти письма

матери убитого и сколько же благословений получил от нее — слезы набегают при одном воспоминании»^[178].

Остается лишь пожалеть, что, сохранив в памяти образ молодого русского дворянина, добровольцем ушедшего на войну, его удивление и печаль перед лицом смерти, застывшие в широко раскрытых и устремленных в небо глазах, Верещагин не написал картины, посвященной этому сюжету. Смерть на войне, безусловно, поражает своей массовостью — и такие сцены на картинах Верещагина нередки. Но, быть может, еще более смерть или тяжелое ранение потрясают в точно схваченном образе отдельного человека.

На сюжет выигранной битвы Верещагин создал широко известное полотно — «Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой». Художник был и свидетелем, и участником этой сцены.

«Мы выехали, — вспоминал он, — из дубовой рощи, закрывавшей деревню. Войска стояли левым флангом к горе Св. Николая, фронтом к Шейново. Скобелев вдруг дал шпоры лошади и понесся так, что мы едва могли поспевать за ним. Высоко поднявши над головой фуражку, он закричал солдатам своим звонким голосом:

— Именем отечества, именем государя, спасибо, братцы!

Слезы были у него на глазах.

Трудно передать словами восторг солдат, все шапки полетели вверх, и опять, и опять, всё выше и выше. — Ура! Ура! Ура! без конца. Я написал потом эту картину»^[179].

Это, бесспорно, одна из лучших картин художника о Русско-турецкой войне. Мы видим на ней и несущегося во весь опор Скобелева на белом коне, и строй солдат, разделяющих с ним радость трудной победы. Но внимание зрителей поневоле обращено к другим — к

тем, кто до этой победы не дожил. Они изображены на переднем плане — скорчившиеся или лежащие плашмя на снегу мертвые русские солдаты. У некоторых руки распластаны в стороны, у других — подняты вверх, так и окоченели. Только не видно того, молодого, смотрящего широко открытыми глазами в небо.

Немирович-Данченко приводит в своем очерке «Художник на боевом поле» мнение Верещагина о войне. Победа любой ценой была для него неприемлема. «Впечатлительную натуру В. В. мучило положение наших дел. Верещагин — сам человек в высшей степени отважный — ненавидит войну как можно только сильно. „Отодвинемся назад“, — говаривал он во время наших споров. Мне казалось, что самая идея борьбы за освобождение не может оставить бесправными рабами тех, кто подымает такое великое знамя и идет на смерть за чужую волю. Верещагин смотрел иначе. Он не верил в войну, не верил в ее благие результаты. Чуткую натуру сбивали с толку массы жертв и неудачи. Он был слишком близок к делу, и взгляд его разбегался на деталях, подробностях...» ^[180]

После Шипки-Шейнова пути М. Д. Скобелева и Верещагина разошлись. «Белый генерал» собирался и дальше преследовать изрядно потрепанную армию Сулейман-паши, а Василий Васильевич принял предложение Александра Петровича Струкова идти вместе с ним на Адрианополь. Но сражаться за этот город не пришлось — турецкие войска покинули его, и местное общество готовилось радостно приветствовать передовые русские части. «Перед самым городом, — вспоминал Верещагин, — показалась густая толпа двигавшегося нам навстречу народа, одушевление которого росло по мере нашего приближения; наконец передовые не выдержали — бросились бегом! Невозможно, немислимо описать их энтузиазм и сцену,

затем последовавшую; с криками и воем бросались люди перед нами на колени, целовали землю, крестясь, прикладывались, как к образам, не только к нашим рукам, но и коленям, сапогам, стремянам...»^[181]

Пленных было немного. Среди них к генералу Струкову привели двух албанцев-башибузуков, отличавшихся особой жестокостью. По словам болгар, эти негодяи вырезали младенцев из утроб матерей. По приказу Струкова драгуны так крепко связали албанцев, сидевших спина к спине, что они и пошевелиться не могли. Вероятно, тогда же художник сделал набросок в свой альбом, на основании которого позже написал картину «Два ястреба (Башибузуки)».

Верещагин, по собственным воспоминаниям, предложил Струкову казнить их повешением, но генерал отказался, заявив, что не любит расстреливать и вешать в военное время и «не возьмет этих двух молодцов на свою совесть».

«Что это вы, Василий Васильевич, сделали таким кровожадным? — заметил Струков. — Я не знал этого за вами.

Тогда я признался, что еще не видел повешения и очень интересуюсь этою процедурою».

Чистосердечное признание, какое позволил себе художник в мемуарном очерке о занятии Адрианополя, после его публикации навлекло на автора залп негодующей критики.

В письме Стасову от 9 января 1878 года Верещагин сообщал, что, как только подойдут основные силы, они двинутся на Константинополь, чтобы защитить «бедных болгар, которых, по правде сказать, <турки> режут, как баранов». Но уже через десять дней в том же Адрианополе, под нажимом западных стран, прежде всего Англии, было подписано предварительное перемирие с турками. По Сан-Стефанскому договору,

заклученному 19 февраля, Болгария объявлялась автономным княжеством, а Румыния, Сербия и Черногория, ранее имевшие статус автономий, становились независимыми державами. Вопрос о возмещении России за все ее потери откладывался, должен был обсуждаться дополнительно.

Перед отъездом в Париж Верещагину пришлось заехать в некоторые деревни, где он оставил собранную им коллекцию военной одежды, оружия, амуниции. Это добро было необходимо ему для работы над будущими картинами о войне на Балканах.

Часть вторая ИСПЫТАНИЕ СЛАВОЙ

Глава пятнадцатая УВАЖЕНИЕ, НО НЕ ЛЮБОВЬ

Покидая Балканы, Василий Васильевич едва ли подозревал о том, как возросла и укрепилась его популярность на разных этажах российского общества, пока он находился «на боевых позициях». И в данном случае репутация его как художника скромно отступила в тень, а на первый план в момент подъема патриотических идей, когда так высоко ценилась личная доблесть, выступила его гражданская позиция, стремление быть там, где «горячо». Свою роль сыграли публикации в прессе, российской и зарубежной, о героическом поведении художника в боевой операции на Дунае и те материалы, которые печатал о нем Стасов.

На исходе года в России вышел второй том сборника «Русские современные деятели», и в нем была помещена написанная Стасовым биография Верещагина. Художник в этом издании попал в весьма достойную компанию широко известных в стране людей: прославленного миссионера митрополита Иннокентия, много лет служившего на Аляске, талантливое военного инженера генерала Э. И. Тотлебена, знаменитого хирурга Н. И. Пирогова, поэта Н. А. Некрасова... Книга не прошла незамеченной. И уже Достоевский, продумывая темы нового ежемесячного журнала, намеченного к выпуску в 1878 году, записывает среди «крупнейших явлений» театра и

искусства, которые стоило бы в нем осветить, тему «о Верещагине»^[182].

Заметим попутно, что творчество Достоевского художнику было хорошо известно, и особенно высоко он ценил «Записки из Мертвого дома», считая эту книгу «одним из самых сильных произведений всех литератур». Трудно с полной определенностью судить о том, в какой степени была знакома Верещагину публицистика Федора Михайловича — например, его статьи о Русско-турецкой войне, публиковавшиеся в «Дневнике писателя». Однако мучившие художника мысли о слишком высокой цене этой войны, об огромных жертвах, понесенных русским народом не ради освобождения занятой врагом собственной территории, а ради торжества «общеславянского дела», его сомнения по поводу целесообразности подобных жертв находили созвучие в некоторых идеях Достоевского. Правда, писатель был обеспокоен несколько иным аспектом балканской проблемы — возможными политическими последствиями «освобождения славян», о чем и высказался откровенно в ноябрьском выпуске «Дневника писателя» за 1877 год: «Начнут же они, по освобождении, свою новую жизнь... именно с того, что выпросят себе у Европы, у Англии и Германии, например, ручательство и покровительство их свободе, и хоть в концерте европейских держав будет и Россия, но они именно в защиту от России это и сделают... Объявят себе и убедят себя в том, что России они не обязаны ни малейшей благодарностью, напротив, что от властолюбивой России они едва спаслись при заключении мира вмешательством европейского концерта, а не вмешайся Европа, так Россия, отняв их у турок, проглотила бы их тотчас же... Особенно приятно будет для освобожденных славян высказывать и

трубить на весь свет, что они племена образованные, способные к самой высшей европейской культуре, тогда как Россия — страна варварская, мрачный северный колосс, даже не чистой славянской крови, гонитель и ненавистник европейской цивилизации... Весь этот век, может быть, придется России бороться с ограниченностью и упорством славян, с их дурными привычками, с их несомненной и близкой изменой славянству ради европейских форм политического и социального устройства, на которые они жадно накинутся...»^[183] Надо признать: великий писатель в этой перспективе проявил замечательную прозорливость.

Итак, очередная война была позади, и по прибытии в Париж Верещагина стали одолевать заботы не столь высокие — о насущном житье-бытье. Еще в госпитале он выражал озабоченность, что после отъезда с Балкан может столкнуться с безденежьем, и просил Стасова помочь ему решить эти проблемы: «Успокойте меня, дорогой мой, уведомлением о том, какие меры имеете Вы в виду, чтобы дать мне возможность жить и работать по моем возвращении в Париж»^[184]. И Стасов успокаивал: «...О деньгах не хлопчите, всё будет».

В октябре та же болезненная тема с разными вариациями вновь возникает в письмах Стасову: «Говорят, в доме моем потолок ненадежен, придется ломать крышу. Ой, достаньте непременно денег». Через неделю: «Я не спросил Вас в последнем письме, послали ли Вы денег в Париж... Не мешало бы перевести теперь же 10 или 12 тысяч франков, так как курс валится всё более и более. Надо будет вносить в конце года за землю и уплачивать еще кое-что...»

Неожиданно и весьма болезненно для Верещагина «низкая» тема материальных забот коснулась и его родителей. До поры до времени художник не знал, что

по просьбе его отца Стасов, готовя сообщение о смерти Сергея Васильевича Верещагина для публикации в журнале «Пчела» вместе с портретом покойного, вставил несколько слов о стесненных обстоятельствах родителей павшего героя: «Сергей Васильевич Верещагин продал маленькое имение в Вологодской губернии за 5000 рублей и одну половину этой суммы назначил, в случае своей смерти, на устройство народной школы вблизи своего имения, а другую предоставил родителям, зная, что старики его порядочно нуждаются в средствах; продолжительная болезнь матери его поглотила постепенно чуть ли не всё их состояние»^[185]. Зная экспансивный характер Верещагина и опасаясь его резкой реакции по прочтении этого сообщения в журнале, Стасов предпринял некоторые оборонительные меры. На том же листе очередного письма Верещагину, в котором критик спрашивал, не получил ли Василий Васильевич посланные ему номера «Пчелы» с портретами, его собственным и брата Сергея, было написано и письмо Верещагина-отца к сыну. В нем сообщалось:

«В 39 № „Пчелы“ в статье „Сергей Васильевич Верещагин“ найдешь ты кое-что о своих стариках. Вставка моя, и имя ей нужда. Продолжительная болезнь матери вашей, доктора, аптеки, содержание дома, и на всё это проценты с 8 т. рублей. Продажа Любца переселила нас в Петербург. Александр, обмоблировав квартиру, уехал, отказавшись от дальнейшей помощи. Обстановка приличная, но не кормит. Твои дела в настоящее время тоже не допускают расходов; остается Николай Васильевич (брат художника. — А. К.), помощью которого покудова мы и существуем; но деньги его, отнятые у детей, жгут мне руки.

Во всех газетах было написано, что матери Дубасова было дано единовременное пособие и пенсия в 600

рублей. Не удивляйся сравнению, но обдумай предмет. Понятно, что лично тебе просить нельзя и на это потребуются 3-е лицо, могущее обратить внимание на это сильных мира сего. При уме твоём и доброй воле немногое невозможно.

Будь же здоров, мой милый друг, подумай хорошенько, вспомни и лета мои и что старуха останется в тягость всем вам»^[186].

Намек, высказанный при упоминании о семье Дубасовых, родственников Верещагиных по материнской линии, был вполне понятен: отец хотел, чтобы и ему с матерью было выдано пособие и назначена пенсия за погибшего на войне сына. Высланные номера «Пчелы» Верещагин не получил — они где-то задержались в дороге — и потому не мог прочесть, что именно по просьбе отца написал Стасов в сообщении о гибели Сергея.

Но то, что память о погибшем брате каким-то образом соединилась с упоминанием о нуждах родителей, привело художника в ярость.

Еще не зная о реакции Верещагина, Стасов в очередном послании известил, что отправил ему в Париж 3500 рублей на имя русского генерального консула Алексея Михайловича Кумани и что после этого денег на счету художника почти не осталось. «Мне ужасно досадно, что это так, — присовокупил Стасов, — после того, что я несколько раз писал Вам о том, что *деньги будут*, — но что же прикажете делать, когда теперь здесь ни у кого денег нет, все бьются с деньгами, как рыба об лед. Летом было одно, а теперь другое. В то время еще не было такой *всеобщей нужды* в деньгах...»

Еще большее раздражение художника вызвали новые сообщенные Стасовым подробности о жизни родителей и, главное, об их удручающем безденежье.

«Матушка Ваша, — писал Стасов, — страшно нетерпеливая, точь-в-точь Вы: она тут переменяла, кажется, 100 докторов, ни одному не доверяет, а одного из самых капитальных, *Масловского*^[187], просто отвадила от себя какими-то грубостями. Тот так и перестал ездить!! Теперь она ускакала в Тверь, к родственнику своему *Дубасову*, — всё от нетерпения и природного беспокойства...

Очень хорошо понимаю, как она должна мучиться от своей болезни. Ваш отец иной раз заходит ко мне в библиотеку: всё жалуется на безденежье и недостатки. На сильные траты по поводу болезней Вашей матушки. Иной раз говорит: „Мы хуже нищих теперь, лучше бы мне, кажется, быть убитым под Плевной!“ Про наследство после Сергея Васильевича он говорит, что не знает еще, какие деньги оно даст, и как, и когда»^[188].

И отец, и особенно мать художника, Анна Николаевна, гордились его успехами, его российской известностью, ценили его материальную помощь, когда он мог ее оказать. Так, Анна Николаевна, сообщая Стасову о полученных ими от сына трехстах рублях, в мае 1876 года писала: «Слава богу, он в Европе... я так много его люблю, ведь это наше сокровище...» И несколько дней спустя, прочитав письмо Стасова, в котором упоминалось о состоянии здоровья сына, отвечала ему: «...Сердце мое болит о том, что он так хворает; сохрани его Бог. Его прекрасной жизнью много существуем теперь и мы, старики; он наша гордость и счастье»^[189].

Таковы были чувства родителей к знаменитому сыну. Но Василий Васильевич, получив вместе с письмом Стасова письмо Верещагина-отца, испытал совсем иные чувства — он был взбешен. Он чувствовал себя опозоренным чуть ли не на всю Россию и в ярости писал Стасову: «Неужели это правда, Владимир

Васильевич, что Вы по поводу смерти брата моего Сергея пропечатали отца и мать наших *неимущими*, что после всех жалостливых слов приписана весьма прозрачная просьба о помощи? Конечно, на это должно было быть желание моего выжившего из ума батюшки, но извольте же спросить Вас, каким образом именем моего покойного брата Вы делаете это: ведь он перевернулся бы в земле, кабы мог слышать об этом!.. Эдакий срам, эдакий позор!.. Как Вы не подумали, что Вы оскорбите всех нас? Отец и мать... растратили свою часть, просто безумно разбросали ее... Я вам доставил материал для биографии брата моего, я просил Вас написать несколько слов о нем. Как же Вы решились, ни словом не предупредивши меня, придавать такой смысл сообщению о нем и его смерти?.. Умоляю Вас отныне не поминать обо мне в печати. Заклинаю, если мольбы моей мало. Отца-дурака знать более не хочу и пропечатаю, чтобы не давали ему милостыни, если именем моим будет просить ее» ^[190].

Оскорбленный в своих чувствах Верещагин будто забыл о том, что свое состояние — лес, имения и всё прочее — родители разделили между детьми, чтобы поставить их на ноги, и его самого в том числе. При этом они, вероятно, переоценили собственные возможности достойно прожить на оставленную себе часть, как и возможности и желание детей оказывать им материальную помощь, и потому оказались в таком плачевном положении.

Буквально на следующий день Стасову в Петербург летит еще одно гневное письмо от Верещагина: «Напишите мне, пожалуйста, правда ли, что под биографией покойного брата моего приписана косвенная просьба на бедность? Это отец мой уговорил Вас сделать эту неслыханную, непонятную неловкость. Отец мой — недостойный, нечестивый старик; если он

сделал это, я отрекаюсь от него и не вижусь с ним, по крайней мере — в этом свете...» Попутно достается и брату Александру. Вспоминая покойного Сергея, который «разгромил бы, если бы мог, нас с Вами», Верещагин писал: «Это был не копейка-Александр, да и тот в ужасе от того, что сделано, больше, впрочем, оттого, что после этого я отказываюсь хлопотать о нем в Главной квартире и даже нос мой туда показывать. Ведь там „Пчела“ получается, так прочитают, как Верещагины умеют вовремя просить на бедность, ковать железо, пока оно горячо»^[191].

Реакция художника на опубликованный Стасовым в «Пчеле» некролог брата Сергея возмутила критика. Он написал в ответ: «Я видел десятки людей... читавших статью „Пчелы“, и ни одной душе не пришло в голову того гадкого смысла, какой пришел бог знает почему Вам и Вашему брату Александру. В статье не сказано *ровно ничего* дурного; мне кажется, никто из всех знающих меня не может подумать про меня, чтоб я был в состоянии писать и печатать какие-то мерзости вроде торговли смертью и ранами сыновей, для того, чтобы выханживать пенсии отцам и матерям. Мне надо было дожждаться такого обвинения от Вас!!»^[192]

Примерно в то же время, в начале ноября 1877 года, Стасов, стараясь помочь Верещагину, счел нелишним известить о некоторых своих действиях П. М. Третьякова: «...Надо подсобить немного Верещагину!! Зная Вашу солидность и честность и надеясь на *полное* сохранение *секрета* с Вашей стороны, скажу Вам, что недавно я, вместе с Владимиром Михайловичем Жемчужниковым, послал письмо к Сергею Петровичу Боткину, в армию, с просьбой доложить государю, что Верещагин *нуждается* теперь и что нельзя ли дать ему теперь же тысяч 10-15 в счет того, что будет ему следовать за

будущие его картины войны. Такие *авансы* не раз давались художникам, и эти 10–15 тысяч очень немного будут значить в сравнении с теми крупными суммами, какие будут следовать ему за ряд его картин»^[193].

Оговариваясь, что не знает, каков будет ответ государя, Стасов на всякий случай предложил другой вариант: не может ли Павел Михайлович дать Верещагину десять тысяч рублей займа под залог будущих его работ, как некогда обещал поверенному в делах художника генералу А. К. Гейнсу?

В ответном письме Третьяков разъяснил Стасову, что эту сумму, которая была обещана через Гейнса, Верещагин получил еще в сентябре 1876 года. Стасов был смущен — он не знал этого. Василий Васильевич, умолчав о выданной ему Третьяковым ссуде, поставил его в неловкое положение перед коллекционером. И всё же он старается оправдать друга и в очередном письме Павлу Михайловичу признаётся, что любит художника, и высказывает надежду, что и коллекционер разделяет его отношение к Верещагину. Пришлось Павлу Михайловичу откровенно разъяснить критику характер его собственного отношения к Верещагину и, попутно, разницу между такими чувствами, как любовь и уважение: «Вы два раза упоминаете про *мою любовь к Верещагину*. Это чувство я никогда и нигде не выразил в отношении его; я *его уважаю как художника с первых же увиденных мною работ; уважение это крепло постоянно, и теперь я его высоко чту и удивляюсь ему, но полюбить его я не имел никакой возможности*. Разве можно полюбить человека, вовсе не зная его, — я видел Верещагина всего один раз в Мюнхене, и весьма короткое время, а всё дальнейшее могло ли расположить меня на любовь? Явился человек, бескорыстно пожелавший сохранить без раздробления всю его чудесную коллекцию, а он не захотел и

повидаться с этим человеком, а послал его к Гейнсу, отчего и произошли все путаницы и беспорядки в деле приобретения коллекции. Разве не через него, не через это обстоятельство я разошелся и, вероятно, навсегда с близким приятелем Боткиным?» И далее Третьяков выражал досаду, что до сих пор не видел новых работ Верещагина, под залог которых выдал ему ссуду, и завершал письмо признанием: «Как художника я его ужасно люблю и уважаю, но как человека я вовсе не знаю, т. е. не знаю в нем того, за что человека любят»^[194].

Напомним, что посланцем, который переживал за цельность коллекции и которого Третьяков уполномочил переговорить с художником по вопросу приобретения туркестанских картин, был И. Н. Крамской. Столь ясное и обстоятельно высказанное суждение Третьякова о Верещагине потребовало и от Стасова более откровенного изложения собственного мнения уже не столько о таланте художника, сколько о некоторых свойствах — хороших и дурных — его характера. Уважаемого критика, что называется, «прорвало», и он посчитал, что теперь самый момент высказать всё, что наболело у него на душе. «Что касается „любви“ к Верещагину, — писал Стасов, — то я совершенно согласен с Вами: он человек в высшей степени талантливый, великолепный по дарованию (хотя, к несчастью, сюжеты „душевные“ почти совершенно ему чужды, а это важный недостаток!!); он, сверх того, человек в высшей степени светлый, честный, благородный, одним словом, со многими чудесными качествами, но характер у него — невыносимый, татарского какого-то деспота, Тамерлана, и это я ему много раз говорил. Он берет на свою *долю все права*, но не желает знать за собой никаких *обязанностей*. Значит, он просто невыносим. И

я, несмотря на всё свое уважение и терпение, принужден был не раз выйти из себя и показать ему зубы... Что же касается... всех поступков Верещагина в отношении к Вам, то я их нахожу грубыми, нескладными и бестолковыми, наравне со множеством других его поступков с *Львом Жемчужниковым* и *Гейнсом* (бывшими его друзьями), с отцом, etc, etc. И все-таки я его люблю и считаю его человеком *необыкновенным*, которому нельзя иной раз не простить многое»^[195].

Добавим к этому, что и Верещагин знал о таком отношении к нему Стасова и, пользуясь этим, продолжал и дальше испытывать терпение благоволившего к нему критика.

Между тем, пока шла эта борьба Стасова за Верещагина, перегруженный мрачными впечатлениями о войне художник в феврале 1878 года возвратился в Мезон-Лаффит. Воспоминания о так часто караулившей его смерти всё еще не дают ему покоя. Он невероятно устал, но понимает, что самое тяжелое позади, время боевых действий прошло, наступает пора их художественного осмысления. Итоги войны, по-видимому, его разочаровывают, и своим настроением он в письме делится со Стасовым: «Комедия окончилась, публика аплодирует, актеры вызваны или будут вызваны, скоро будут потушены лампы и люстры, и декорации, такие красивые и такие натуральные, выкажут свою подделку... И мне приходится смывать малую толику белил и румян с лица»^[196]. В этих словах — довольно прозрачный намек на то, что он готов рассказать в своих полотнах всю жестокую правду о войне, показать ее без грима и прочих театральных прикрас.

Владимир Васильевич рад возможности сообщить читательской публике кое-что новое об известном

живописце. Он публикует в «Новом времени» выдержки из его писем и собственный комментарий к ним, написанный несколько высокопарным слогом: «Итак, наш художник приступает наконец к холстам, где должны изобразиться чудесные события последних десяти месяцев русской истории... Никто у нас не приготовлен так, как он, к этой работе, и наверное никто не способен столько же, как он, возмужалою, могучею, блестящею кистью увековечить этот перед нашими глазами только что кончившийся великий акт нашей драмы»^[197].

Не менее важно, чем подогреть интерес публики к фигуре Верещагина, было должным образом настроить заботливо опекаемого Стасовым художника, напомнить ему о высокой миссии, напитать верой в грядущий успех новых военных полотен, которые ему предстоит создать. И критик пишет: «Надо Вам сказать, что Вы нынче столь же популярны по целой России, как, например, Скобелев и Гурко, и кто даже не читал эти 10 месяцев одной строки „Нового времени“, знает и слышал всё про Вас, до последней ниточки. Мне кажется, сделайте Вы в нынешнем или будущем году, или, наконец, когда хотите, еще раз свою выставку в Петербурге, это будет опять такой же скандал и неслыханная штука, как и в 1874 году. Придут сотни тысяч народа и будут приступом брать двери. Наверяд ли кто еще из наших художников имел когда-либо такую громадную, истинно национальную популярность. И сомнительно, чтобы Вы не то чтоб ее теперь не поддержали, а чтоб Вы ее не увеличили еще ныне на 100 процентов»^[198].

От патетических слов Стасов переходит к грустной прозе и сообщает в нескольких строках о родителях художника: «...Отца изредка выдаю. Мать всё болеет и беспощадно (для самой же себя) мечется от одного

доктора к другому. Она уж их в ½ года... 25 или 30 переменяла. И в деревню-то раза два махала, взад и вперед, и разложилась в Максимилиановскую больницу — ничто не помогает, ничто не успокаивает!!»

Состояние здоровья матери тревожит и Верещагина. В марте он обсуждает финансовые проблемы родителей с братом Александром: «Мать пишет мне отчаянное письмо, требует помощи. Я послал ей 100 рублей и, если будет возможность, но не наверное, пошлю еще 100. Затем прошу тебя серьезно вспомнить о том, что на тебе больше, чем на всех нас, долг помогать старикам, ибо ты фукнул не свою только часть, но и соединенную с нею отцовскую. Николай, по словам матери, много потерял по причине чумы скота, на других братьев, кажется, надежда плоха. Значит, надобно, брат, тебе, при первой возможности, выслать старикам еще несколько сот рублей. Вместе с моею маленькой помощью и прежде тобой посланными 250 рублями это, вероятно, составит возможность перебиться до лучших дней».

Попутно Верещагин сообщает и о своих денежных затруднениях: «Мой дом положительно требует перестройки, вся крыша прогнулась и грозит совсем осесть. Опять и опять нужны деньги, а где их взять? За работу только что принялся, и ничего нет готового»^[199].

А. В. Верещагин, приезжавший в Петербург из армии, где он продолжал служить в чине майора, дал брату письменный отчет о встрече с родителями: «Пишу тебе уже из Питера; за последнее время я получил несколько писем и телеграмм от родителей, вызывающих меня немедленно домой; приехал — и что же, всё та же самая история: мать охает и ноет, беспрестанно меняет докторов, а старик с ней бранится и кричит: „Ах, матушка, отстань, как ты мне надоела!“ Живут они очень порядочно: четыре хорошеньких

комнаты с прекрасной мебелью, три горничных, стол хороший, вообще, смотря на их жизнь, вовсе нельзя подумать об их опубликованном банкротстве. Ты мне пишешь о помощи старикам. Неужели ты думаешь, что я сам не знаю того, что более других братьев должен им помогать. Перед отъездом своим в Петербург, т. е. около конца февраля, я послал им 20 золотых. В настоящее время думаю оставить 100 рублей, итого в продолжение полугола я дал им 600 р., затем на будущее время хочу посылать по 75 р. в месяц. Посылал бы и больше, но ведь надо же и с тобой рассчитаться...»^[200] Однако из дальнейшей семейной переписки Верещагиных видно, что и отец, бывший предводитель Череповецкого дворянства Василий Васильевич, и мать Анна Николаевна считали помощь сыновей явно недостаточной.

В связи с предстоящим открытием в Париже Всемирной выставки и нежеланием Верещагина участвовать в общей экспозиции ее русского отдела Стасов предложил ему идею организовать в это время в Париже свою персональную выставку. Критик уверял, что входная плата окупит все затраты, и приводил свой аргумент: «Ведь нынче вся Европа Вас знает». Пожалуй, насчет всей Европы критик явно на тот момент преувеличивал. Подкрепляя свое предложение, Стасов привел в пример персональную выставку, устроенную в 1867 году известным французским художником Гюставом Курбе: несмотря на то что устройство собственного павильона стоило Курбе 50 тысяч франков, она себя окупила. Но Верещагин отвергает это предложение и сообщает: у него на постройку павильона не то что пятидесяти тысяч франков нет, но и пяти тысяч не наберется. Нужда ощущалась во всем: «Вот теперь пишу 2 большие картины еще индийских

сюжетов и не могу сделать для них рам, хотя бы очень нужно было. До постройки ли, коли так!»^[201] Какой там собственный павильон в Париже, когда в первую очередь надо исправлять дефекты постройки в своей мастерской. И если уж говорить о том, где показывать свои картины, то Верещагина более интересуется выставка в Лондоне, которую, как он надеется, можно будет устроить уже этой осенью — при одном условии: «...разумеется, если не будет войны с этими умными нахалами — англичанами».

Открывшуюся Всемирную выставку Верещагин оценивает весьма сдержанно. Стасову пишет: «Выставка нынешняя заметно против всех прежних напоминает ярмарку». Еще суровее его приговор, вынесенный русскому отделу: «Наша выставка бедна, так бедна, что, по добросовестной оценке, мало хуже ее между европейскими державами».

Попутно он продолжает давний спор со Стасовым о том, кого считать публикой, как художнику следует относиться к мнению публики и можно ли Стасова записывать в ее ряды. При этом понятие *публика* художник употребляет в том же смысле, в каком Пушкин в известном стихотворении «Поэт и толпа» употреблял понятие *толпы (черни)*.

«Вы, — писал Верещагин, — вовсе не публика. В этом мы и расходимся. Публика, и в числе ее железнодорожный король Поляков, негодующий на тень, покрывающую одну сторону портрета, может и должен всё *болтать*, а Вы, т. е. художественный критик, — нет. *Публика* очень часто рассуждает (и нельзя ее упрекать за это) таким образом: „Что это за картина, разве можно такую картину повесить в комнате...“ или: „Такая-то картина (или статуя) была бы хороша, кабы не дурацкие размеры...“ Разве Вы, т. е. художественный критик, можете повторять то же

самое? У публики (говорю о большинстве, ибо нельзя перечислять всех отдельных мнений и вкусов) в виду лишь мебель для гнезда, более или менее комфортабельная. У Вас — философия природы, жизни... Публике нужно, чтобы в картине было более или менее ясно сказано, что она стоит больших денег. Вам, т. е. неприсяжному критику (таких почти нет в Европе), пусть значится, что картина мыслит и говорит»^[202]. Мысль о том, что публика склонна рассматривать предмет искусства, картину или статую, как часть мебели в собственном доме или квартире, была Верещагину особенно ненавистна.

С запозданием на полгода Верещагин всё же узнал о хлопотах Стасова и В. М. Жемчужникова относительно возможной императорской субсидии в счет его будущих военных картин. Хлопоты эти, кстати, оказались тщетными — Александр II просьбу, переданную ему через лейб-медика С. П. Боткина, не поддержал. Поблагодарив Стасова за заботу, Верещагин весьма мягко (что было для него нехарактерным) пожурил критика за то, что попытка добиться субсидии предпринималась за его спиной, без каких-либо предварительных консультаций с ним.

Попутно художник коснулся некоторых особенностей своих взаимоотношений с императором — еще со времен выставки его туркестанских картин. «Надобно Вам сказать, я заметил, что у императора был маленький зубок на меня, оставшийся, очевидно, от истории передачи картин Третьякову уже после того, как он согласился взять их. Правда, Кауфман и Гейнс, как истинные холопы, старались оправдать меня тем, что я немного тронут, но, должно быть, и это не помогло, потому что (вряд ли я ошибаюсь) он сначала немного косился и на шапку на моей голове при разговоре с ним, и на неверно, т. е. не по форме,

завязанную георгиевскую ленточку в петлице и прочее. Ему как будто чудился тут нигилизм! Потом, при следующих, однако, встречах он был очень мил и любезен, и если бы я хотел, разумеется, мог бы обратиться к нему или к его приближенным со всякой просьбою; но самая мысль об этом испугала бы меня, скажу больше, независимость, с которую я себя держал, не позволила бы никому ни предложить мне денег, ни работать для того или другого».

Далее Верещагин пояснил, почему некоторые лица, приближенные к царской семье, считали его *тронутым* и как, по их мнению, проявлялась его строптивая *тронутость*: «Как выразился один близкий к великому князю Николаю Николаевичу человек, я был в этом отношении похож на *лейденскую банку*, вот-вот готов был разразиться при всяком намеке на мою независимость». Сравнение с устройством, которое при накоплении энергии дает электрический разряд, видимо, пришлось Верещагину по душе: он и в дальнейшем употреблял его применительно к собственному характеру.

Касательно продажи своих будущих произведений художник писал: «Когда картины будут готовы (т. е. когда не придется ни брать задатка, ни принимать одолжения), я буду очень рад, если Вы, *при случае*, сговорите мои работы какому-либо, хоть и важному лицу, вроде наследника или императора, но теперь я стал бы говорить об этом предмете лишь с равным себе, Третьяковым, например, или кем-либо ему подобным, да и то на условии, чтобы не торговались со мною, а то, чего доброго, опять обращусь в лейденскую банку» ^[203].

Глава шестнадцатая **«ЗАЧЕМ МНЕ КОМПАНИЯ?»**

Надежды Верещагина на то, что его новые картины могут заинтересовать государя, имели под собой некоторые основания. В одном из майских писем Стасов сообщил о встрече на Невском проспекте с боевым товарищем художника, Скрыдловым. Тот побывал накануне на обеде в императорском дворце в честь возвращения с фронта Гвардейского экипажа. По словам Скрыдлова, государь во время обеда дважды громко, при всех спрашивал про Верещагина: где он, здоров ли. Но этим не ограничилось. Позже, разговаривая уже отдельно со Скрыдловым, император спросил его, пишет ли Верещагин картины «из нынешней войны» и будет ли он писать картину об их совместном походе «на миноносной шлюпке». Скрыдлов откровенно ответил, что не знает замыслов художника, но надеется, что Верещагин такую картину создаст.

Писать картину на этот сюжет Василий Васильевич не собирался. Однако внимание государя к его персоне, да еще выраженное в присутствии многих боевых офицеров, было ему лестно. Заметим, что поединок катера «Шутка» с турецким монитором был отражен на рисунке Николая Каразина, напечатанном во «Всемирной иллюстрации» в июле 1877 года. Верещагин сам консультировал коллегу-художника и делал в его рисунке необходимые поправки, о чем Стасов извещал в письме П. М. Третьякова ^[204].

Пока же творческие дела Василия Васильевича складывались таким образом, что на первом месте стояло завершение ряда больших картин индийской серии, которые он сначала хотел показать в Лондоне. Из индийских сюжетов значительных усилий потребовало полотно, изображавшее торжественную процессию принца Уэльского в Джайпуре, которую художник наблюдал воочию. На этом полотне («Процессия слонов в Джайпуре», или «Будущий

император Индии») наследник английского престола написан восседающим на огромном, празднично украшенном слоне и мирно беседующим с сидящим рядом одним из «туземных» властителей. Следом шествуют и другие слоны, несущие на спинах свиту принца и местных раджей. Торжественный кортеж охраняют пешие и конные воины. Как и «Апофеоз войны», это полотно представляет торжество победителей — в данном случае английских завоевателей Индии. Но разница между ними большая. «Апофеоз войны» силен своим обличительным пафосом, проклятием всем войнам и всем завоевателям, выраженным средствами живописи. А в полотне, изображающем торжество в Джайпуре, отношение автора к победителям древней страны почти не проявлено. Это полотно вполне можно истолковать «с противоположным знаком» — увидеть в нем апологию британской власти над Индией.

В связи с поездкой Стасова в Лондон Верещагин просит его договориться с секретарем принца Уэльского о том, чтобы сфотографировать принца «в том повороте, как мне нужно», либо уговорить его позировать, и шутливо добавляет при этом: «Я не укушу». Стасов по прибытии в Лондон одну просьбу художника — относительно выбора подходящих залов для его персональной выставки — выполнил, а по поводу второй ответил категорическим отказом: «Что касается Вашего поручения насчет принца Уэльского, то ни по русским посольским чиновникам, ни по английским секретарям принца (мною давно и глубоко *презираемого*, так что я не понимаю, как и почему он попадет в картины русского художника вместо совершенно других сюжетов!!) — по всем этим сукиным сынам я ни за что ходить не стану»^[205].

Такая реплика не могла не задеть Верещагина. Свой ответ критику он начал в спокойном тоне, но по мере того как «лейденская банка» набирала энергию мощного разряда, слова его становились всё более язвительными. «Принц Уэльский, — писал художник, — историческое лицо, завершающее свою поездку по Индии огромный период в истории этой чудесной страны, и как историческое лицо он интересен для меня... Мне всё равно, *презираем* принц или нет, *давно* он презираем или только со времени Вашего приезда в Лондон и, наконец, *глубоко* он презираем или только немножко... Вы можете иметь Ваше мнение о том, что мне как художнику следует делать или не делать, хотя я нимало не намерен следовать Вашим указаниям. Но в том, что я должен делать как *русский*, Вы уже положительно мне не указчик; питье, хотя и в необыкновенном количестве, квасу и клюквенного морса еще не дает права считать себя русским по преимуществу, и я думаю, что Вы никак не более русский, чем я, ни личностью Вашей, ни трудами Вашими» ^[206].

Вот такой получился эпистолярный диалог. Хорошо рассчитанный выпад Верещагина, видимо, попал в цель, вновь поставив отношения между художником и критиком на грань полного и окончательного разрыва. Более дискутировать Стасов не намерен и просит: «... Вот что: сделайте одолжение, оставьте меня в покое и не пишите мне больше, как и я обещаю более не писать Вам. Вы себе позволяете насмехаться надо мною (впрочем, довольно нескладно!) — я этого не желаю и не потерплю».

Верещагин, сознавая, что, стремясь уколоть оппонента побольнее, несколько перестарался, идет на мировую: «...Иначе, как смехом, и нельзя было отвечать на Ваш резкий приговор». Он поясняет необходимость

изображения торжеств в Джайпуре для общей концепции исторической «Индийской поэмы»: «Помнится, Вы были в восторге, когда я сообщил Вам замысел моих картин: *история заграбастания Индии англичанами*. Некоторые из сюжетов таковы, что проберут даже английскую шкуру, и, уж наверное, в лести и низкопоклонстве... меня никто не заподозрит»^[207]. Намек на «некоторые сюжеты», которые «проберут и английскую шкуру», говорит о том, что у художника сложился замысел картин открыто обличительного свойства. Предложение Верещагина — всё же не рвать отношения, а придать им характер «большей терпимости» — Стасов принял. Из Лондона он приехал в Париж, чтобы осмотреть открытую там Всемирную выставку. Заодно побывал, по приглашению Верещагина, в его мастерской в Мезон-Лаффите. Свои впечатления от этого визита Стасов изложил в заметках «Письма из чужих краев», опубликованных в нескольких номерах газеты «Новое время».

Для начала критик посчитал нелишним просветить читателей, что кое-кто из модных западных художников, вроде француза Ораса Верне, превращает свои мастерские в подобие светских салонов: там и шампанское пьют, и романсы исполняют, устраивают поединки на рапирах и прочие развлечения, а Верне все эти сцены живописует. Но русский мастер не таков: «...к нему в мастерскую не очень-то раскачешься... пожалуй, и в двери не пустит». Да и работает он не в Париже: «...Расселся он с огромными своими мастерскими и прилепленными к ним капельными жилыми комнатками среди полей и рощ парижских окрестностей, зеленые непроницаемые стены отделили его и от Парижа, и, кажется, от всего мира, и там он

делает свое дело, то, что он считает задачей своей жизни, в глубоком уединении и в тиши» ^[208].

Стасов упомянул, что индийские этюды Верещагина, которые можно видеть сейчас в огромной мастерской, были знакомы ему и ранее, когда художник присылал их из Индии на хранение, но целостного впечатления при этом не возникало. «...А тут вдруг, когда я вошел в десятисаженную... мастерскую, они все разом глянули на меня со стены, на которой расставлены рядами и этажами в блестящих рамах. Это был словно великолепный какой-то иконостас, весь из чудных красок и золота. Колорит юга и солнца, яркого голубого неба, лучезарных дней и знойного лета поразительно действует на глаз и душу, сильно зажигает воображение, и тут, перед этой массой этюдов с натуры, я еще раз почувствовал, что Верещагин всё только совершенствуется и совершенствуется, всё только идет вперед и вперед...»

Тематика этюдов, заметил Стасов, отражает всё богатство впечатлений художника, полученных им в индийских странствиях. «Он сидел на повозке, запряженной волами, и двигался на тяжелых колесах по проселочным дорогам восточного царства, заходил в буддийские монастыри, поднимался на Гималаи, рисовал на углу каждой улицы под палящим солнцем, в каждом городке и селении, рисовал всё чудесное и поразительное, всё красивое и безобразное, начиная от залитого блестками и золотом раджи и его великолепных слонов, увешанных коврами и жемчугом, и до лохмотьев фанатика-изувера, до мозолистых рук и ног сожженного солнцем бедного рабочего. Мраморные храмы, покрытые тонкой резьбой, словно браслеты и медальоны, расписные деревянные божницы, играющие на солнце тысячью ярких красок по своим карнизам и столбам, сонные под знойными лучами реки, поля,

словно нескончаемые цветочные лужайки, чудесно озаренные горы, сотни человеческих фигур с лоснящимся из-под ярких тряпок смуглым телом, мрачные колдуны, всклокоченные знахарки, купцы, простой народ, словно вьючный скот, женщины в тяжелых серьгах и с пробитой губой для кольца, тощие стройные девушки с нарисованными знаками на лбу, телеги, дома, лошади, деревья, машущие верхушками, — вся эта новая и богатая галерея создалась у Верещагина в несколько месяцев, с такой силой, жизнью и рельефностью представления, перед которой как будто немножко побледнели даже прежние его картины и этюды» ^[209].

А далее, определяя особенность дарования осевшего во Франции русского художника, Владимир Васильевич привлекает на помощь музыкальные аналогии: «...Он живописец народа, народных масс. Ему мало по душе, мало по натуре чье-то соло или дуэт, как бы они красивы и мелодичны ни были. Ему нужен более всего хор, только ему он посвящает все силы своей души и таланта. Только одни великие... народные катастрофы... и события глубоко интересуют его». И, наконец, Стасов пишет о замысле, о самой сути новых картин на индийские темы: «...Речь нынче пойдет у Верещагина об „истории Индии“, о том, как рыжий европейский островитянин захватил, подмял под себя и задавил далекую восточную страну... У Верещагина, ехавшего среди чудесных долин, и городов, и гор, и сел индийских, пронеслась вдруг мысль: „А как бы всем этим людям, в золотых кафтанах или оборванных тряпках, было бы хорошо тут у себя дома и одним, без приезжих деспотов, выжимающих последний сок! Как бы они и без них умели порадоваться на золотое свое солнце и синее небо, на рассыпанную кругом красоту и

благодать! Как бы они тут жили, счастливые и довольные, и без английской палки и кандалов“»^[210].

Стасов поясняет, что Верещагин поведет свой живописный рассказ со времен, отнесенных на триста лет назад, когда в Англии правил король Яков I, при котором зародилась известная Ост-Индская компания, был сделан первый шаг к будущему закабалению Индии. При описании еще не законченного полотна с изображением пребывания принца Уэльского в Джайпуре («в паланкине, наверху слона, рядом с покоренным и униженным раджой»), как и всех других, еще не начатых картин серии, Стасов следовал, разумеется, объяснениям Верещагина. И всё же, при всей вере в талант и силы художника, критика одолевает сомнения: «Меня гораздо более заботит... как-то он справится с английской историей, с английскими личностями и сценами, с английскими типами? Не всегда еще может одолеть талант каждую задачу, какую ни возьмет... Что может удалиться у художника? Только то, что ему... близко и твердо знакомо, что претворилось в его плоть и кровь. А знает ли Верещагин Англию и англичан, как Россию и русские типы, и русские характеры и личность... как Ташкент и Самарканд, Кавказ и Индию, после долголетнего знакомства и пребывания? <...> И притом Англия и английские люди... посложнее и потруднее будет... И сами англичане сто раз проваливались, когда принимались за английские исторические картины»^[211]. Сомнения Стасова были оправданными. Подобные же мысли беспокоили и самого Верещагина — он высказывал их посетившему его в бухарестском госпитале корреспонденту из России.

Заметил Стасов и выставленные в мастерской этюды — впрочем, немногочисленные, — сделанные художником во время войны на Балканах. Вплотную

приступить к написанию военных картин, пояснил критик, Верещагину препятствует то обстоятельство, что многие важные этюды еще не получены из Болгарии. Из законченных военных картин Стасов обратил внимание на полотно «Дорога военнопленных» с изображенными на нем торчащими вдоль дороги телеграфными столбами и трупами турецких солдат по обочинам. «Везде пустыня, унылое молчание, серый дневной свет. Ни одного живого существа...» — так описывает критик эту картину, которую находит «суровой», «чудесно поэтической», «шевелиющей все нервы душевные». Чуть ли не восторженная оценка этого полотна представляется явно завышенной. Во всяком случае, П. М. Третьяков отнесся к нему намного сдержаннее. Не произвело оно впечатления и на представителей царской семьи. И то, что Верещагин начал свою болгарскую серию именно с этой картины, явно неудачной и по замыслу, и по живописи, создало для него определенные проблемы.

В очерке о посещении дома Верещагина в Мезон-Лаффите Стасов уделил несколько слов построенной там еще одной, «летней» мастерской. Она, описывал критик, состоит «из помоста, сажень в 9-10 в диаметре, представляющего полный круг. Тут по окружности положен рельс, и по нем ходит довольно объемистая будка, защищающая от лучей солнца и ветра; там помещаются модели, разные предметы, с которых пишется картина, и, на необходимом расстоянии, сам художник со своим холстом. Смотря по положению солнца и по надобностям освещения, навес этот может переезжать по своим рельсам, куда надо, а художник — работать от самого утра и до поздней ночи».

В очерке не разъясняется, сам ли Верещагин изобрел передвижную мастерскую для работы на пленэре или у кого-то позаимствовал эту идею, но подобное техническое решение оказалось для

художника весьма полезным. Теперь он мог писать и лица людей, и различные детали картины при том естественном освещении, какое было ему нужно.

И Стасову, и Верещагину их встреча в Мезон-Лаффите была необходима. Пошатнувшаяся было дружба вновь окрепла, разногласия между художником и критиком сняты. Поклонники творчества Верещагина смогли благодаря очерку Стасова реально представить себе, как выглядит его мастерская и над чем теперь работает их кумир. Ожидание новых его картин, когда завеса неизвестности была приподнята и любопытство удовлетворено, было для публики уже не столь тягостным.

Вскоре после Стасова мастерскую Верещагина посетил П. М. Третьяков, и художник был рад его визиту: может, что-то и присмотрит, возьмет себе на заметку. В письме Стасову Василий Васильевич сообщал, что коллекционер «держал себя очень мило, не торговался, хотя, как мне показалось, работы мои очень понравились ему»^[212]. Но Третьяков был торговцем опытным, и даже если что-то из картин либо этюдов ему нравилось, своих чувств до поры не выдавал. Верещагин же, чье материальное положение по-прежнему было весьма стесненным, нервничал, и его состояние выразилось в письме Стасову: «Он, вероятно, ждет, когда я буду совсем у стенки, чтобы предложить свои условия, но думаю, что он может прогадать».

Пока же художнику помогает продержаться, ссужает деньгами брат Александр, вернувшийся служить на Балканы. Туда же в декабре собрался и сам Василий Васильевич: создание полотен, посвященных войне с турками, потребовало освежить впечатления, вновь побывать под Плевной, в Балканских горах, на Шипке. Сообщая о планах этой поездки Стасову, он писал: «Вообще я не тороплюсь перекладывать мысли

на полотно. Так как по опыту знаю, что чем больше выносишь замысел картин в голове, тем лучше». Из Парижа Верещагин заехал в Петербург, а далее в Москву и к старшему брату Николаю Васильевичу в Тверскую губернию, где тот организовал одну из первых в России артельных сыроварен.

В петербургской гостинице, где остановился художник, его вдруг разыскал адъютант цесаревича, великого князя Александра Александровича, и попросил от имени наследника приехать в назначенное время во дворец — у его высочества, мол, есть потребность поговорить по поводу военных картин художника. Но свидание, на которое Верещагин возлагал немалые надежды, к его досаде, не состоялось, о чем художник известил брата Александра: «Я поехал и дожидался, пока не выслали сказать, что его высочеству сегодня не время, приходите, дескать, в такой-то день, тогда уж наверное примут. Должно быть, большой надобности нет, поэтому я второй раз не пошел... Найдутся желающие иметь мои работы и помимо таких важных и занятых особ»^[213].

Однако 14 декабря 1878 года в Петербурге у Верещагина состоялась другая встреча, которая несколько залечила ущемленную гордость, — со знаменитым Модестом Мусоргским. Инициатором ее был Стасов. Он же нашел и подходящий повод: четыре года назад Модест Петрович, восхищенный картиной Верещагина «Забывтый», написал одноименный романс на слова своего друга А. А. Голенищева-Кутузова. Встреча состоялась на квартире Мусоргского, и композитор сообщил о ней автору стихов романса: «... А теперь вот что, друг: познакомился я с В. В. Верещагиным, он с Вл. Вас. Стасовым прибыл к нам, и исполнялся „Забывтый“ Вас. Вас. Верещагина, твой и мой. Ты отсутствовал, но близко нами

чувствовался — как бы среди нас присутствуя. Это было одно из чудеснейших художественных утр... Стасов устроил у себя денька через два, накануне отъезда В. В. Верещагина в Болгарию, большой музыкальный вечер: Верещагин был в большом восторге. „Забытый“ — текст и музыка — ему очень по душе... В. В. Верещагин производит на меня самое отрадное, симпатичное впечатление; сила, мощь, деликатность, восприимчивость — урожденный художник силач. Досадно, что тебя, друг, не было при этих незабвенных для меня свиданиях»^[214].

Побывав в декабре в Болгарии, в начале января Верещагин вернулся в Париж и нашел свой загородный дом в Мезон-Лаффите засыпанным снегом, почти как на Балканах. О своем пребывании в Болгарии он писал Стасову: «Истинно приятно было объехать все старые знакомые места на Шипке, Иметли, в Шейнове, но при ветре и холоде рисовать было трудно — сделал, впрочем, с грехом пополам всё, что было нужно»^[215].

От М. Д. Скобелева была получена радостная новость — наконец-то отыскался пропавший в Болгарии ящик Верещагина с этюдами, выполненными во время войны. Этих этюдов очень недоставало для завершения задуманных картин.

В начале 1879 года Стасов предложил художнику принять участие в седьмой выставке Товарищества передвижников, которая по сложившейся традиции должна была состояться весной. Опыт сотрудничества с этим объединением художников у Верещагина уже имелся. На их третьей выставке, в 1874 году, он показал «Ташкентца», в 1875 году — еще несколько этюдов: «Цыган», «Евнух», «Афганец», «Туркестанские евреи»... Впрочем, все они никак не могли дать представление об истинном уровне и масштабе его творчества: лучшие

картины он приберегал для персональных выставок. Но, не вступая в члены товарищества, Василий Васильевич своим участием в выставках этого объединения, хотя бы в качестве экспонента, выражал солидарность с ним. Ныне же на предложение Стасова он ответил категорическим отказом: «Вы меня спрашиваете, не хочу ли я выставляться вместе с другими на передвижной выставке — *нет, не хочу*. Чудно мне, что Вы об этом спрашиваете: каждая моя картина должна что-либо сказать, по крайней мере только для этого я их и пишу (вместе они скажут, может быть, еще более и яснее, потому что направление мысли многих сходно). С какой же стати приплетаться им к царевне Софье в белом атласном платье и другим более или менее интересным сюжетам, которые только отвлекают от них внимание и уменьшают непременно впечатление? К тому же я выработал свою технику, имею сказать много интересного и приучил общество к тому, что в картинах моих нет лжи и фальши, смотреть меня всегда пойдут, *зачем же мне компания?*»^[216]

Реплика эта прозвучала как глубоко продуманная, выношенная художником программа, оправдание своей исключительности и обособленности от каких-либо творческих объединений собратьев по цеху. Однако многие крупные художники никогда не боялись соперничества со своими коллегами в рамках одной выставки: всё истинно замечательное и оригинальное познается в сравнении. И стоило ли Верещагину опасаться соседства с картинами других баталистов, русских и зарубежных, которые изображали войну такой, какой она, по его собственным словам, «никогда не бывает»? Тем нагляднее была бы разница для зрителя, тем проще ему было заключить: «На этих полотнах — правда, а на этих — ложь». Видимо, «направление мыслей» Верещагина было совсем иным.

В серии картин, тематически связанных друг с другом, безусловно, яснее просматриваются общая концепция художника и его стиль живописи. К персональным выставкам и внимание особое, сосредоточенное лишь на одном авторе, а в случае успеха — громче слава. К тому же деньги, полученные в качестве сборов за выставку, не надо делить с коллегами. А денежный вопрос, надо признать, для Верещагина стоял всегда очень остро, часто — болезненно.

Есть, конечно, у таких, персональных, выставок и свои минусы: во-первых, их подготовка требует больших сил и расходов; во-вторых, неудача экспозиции наносит по репутации художника весьма чувствительный удар, последствия которого могут быть долговременными, и «смыть пятно» не так-то просто. Но, похоже, Верещагин этого не боялся — он верил в свой талант. Заметим, что принципом обособленности, нежеланием «смешиваться с другими» Василий Васильевич неукоснительно руководствовался и при работе над книжными проектами. Когда в Париже намечалось издание книги о среднеазиатских путешествиях А. К. Гейнса, к иллюстрированию которой был привлечен и Верещагин, он поставил жесткое условие: чтобы никаких других рисунков, кроме его собственных, в книге не было. Правда, в Лондоне, как уже упоминалось, вышла иллюстрированная книга Я. Мак-Гахана «Падение Хивы», в которой, помимо работ Верещагина, репродуцировались произведения других художников, английских и французских, бывавших в Средней Азии, но о подготовке такой книги Василий Васильевич, скорее всего, не был информирован, поскольку никакого упоминания о ней в его бумагах нет.

Итак, оправдывая свое нежелание участвовать в передвижных выставках, Верещагин оперировал тезисом о том, что в его картинах нет «лжи и фальши».

И это был камень в огород не только И. Е. Репина с его «Царевной Софьей», но и Н. Н. Ге, В. Д. Поленова, И. Н. Крамского и других постоянных участников передвижных выставок, с чем Стасов согласиться никак не мог. О Крамском же Верещагин в более раннем письме Стасову (признаваясь в своем намерении «окончательно ни с кем не знаться» из русских художников) снисходительно заметил, что лучше других, пожалуй, этот «гениальный дьячок... но и тот... завидует, как бес».

Работа над военными картинами с помощью полученных из Болгарии этюдов понемногу продвигалась вперед. Одно уже законченное полотно Верещагин, поддавшись уговорам жившего в Париже академика живописи Боголюбова, решился отправить на показ цесаревичу в Петербург и оговорил его цену — семь тысяч рублей. Это было то самое полотно, на котором, по словам видевшего его Стасова, нет «ни одного живого существа». Оно получило название «Дорога военнопленных», поскольку изображало трупы пленных турецких солдат, скончавшихся на этом зимнем пути. Догадаться о содержании картины можно было лишь с помощью письменного комментария, которым Верещагин нередко снабжал свои полотна. В письме Стасову, посвящая его в планы относительно этой картины, Верещагин попросил критика, в случае если наследник почему-либо не пожелает ее приобрести, предложить ее для продажи Третьякову. Сам же художник отправился в Лондон — присмотреть подходящее помещение для своей будущей выставки.

Английская столица подготовила ему сюрприз. От российского временного поверенного в делах М. Ф. Бартоломе Верещагин узнал, что при встрече с принцем Уэльским, на которой обсуждалась и предстоящая выставка, его высочество продержал его целых полтора часа в разговорах о Верещагине и его

картинах. Дипломата даже «немного сконфузил такой избыток внимания». «Уэльский затем говорил Бартоломе, — извещал художник Стасова в письме из Лондона, — что он *непременно желает, чтобы картины мои, относящиеся до Индии, остались в Англии*». Василий Васильевич, кажется, был сильно возбужден перспективой продажи своей коллекции в Лондоне и, сообщая об этом *по секрету* Стасову, спрашивает его совета: как быть, если дело действительно повернется таким образом? «Как будто неловко, — писал он, — хотелось бы оставить их в России, хоть за меньшую цену». Он словно забыл, что собирался придать своей индийской серии обличающий Англию смысл. Оправдывая свои раздумья, он вспоминает отношение к его работам П. М. Третьякова и других русских ценителей его творчества: «Третьяков... которому этюды мои так понравились, ходил, ходил, нюхал, щупал, а ничего не говорит о том, что желает дать за них деньги... Другие все хотят утащить по картинке для пополнения своей модной мебели, что не подходит под мои намерения» ^[217].

Как оказалось, он не зря не слишком рассчитывал и на приобретение своих картин членами царской семьи: «О том, чтобы наше правительство заплатило что следует, не благодетельствуя мне и не раздирая рты зависти множества покупателей картин, кажется, нельзя надеяться». Художник делится со Стасовым опасением, что цена в семь тысяч рублей, назначенная им за отправленную на смотрины картину, будет найдена слишком высокой.

В скором времени художник был извещен, что его картину «Дорога военнопленных» цесаревич покупать не стал. Мотивы отказа наследника русского престола от приобретения этого полотна понять можно. Дело отнюдь не в цене, хотя она и была немалой. Видимо,

сама идея картины, на которой нет ни одного русского солдата, а изображены лишь темнеющие на снегу трупы турецких пленных, замерзших во время зимнего марша под конвоем, казалась цесаревичу ложной. Какие чувства должно пробуждать это полотно — жалость к поверженному врагу? торжество возмездия? Всё это представлялось неубедительным, а значит, и само полотно малоинтересным. Судя по художественным вкусам Александра Александровича, проявленным, когда он взошел на российский престол, он ценил все-таки правдивые изображения живых людей, а не мертвых, пусть даже и врагов.

Узнав о решении цесаревича, Верещагин еще раз попросил Стасова показать полотно Третьякову, а заодно переговорить с коллекционером по поводу приобретения всей будущей серии картин о Русско-турецкой войне, но с оговоркой: «...если он согласится взять их на моих условиях». Василий Васильевич при этом будто забывал, что имеет дело не только с коллекционером, но и видным купцом, а купцы, в силу своей профессии, обладают соответствующей психологией, взращенной вековой практикой ведения торговых дел, и почти всегда стараются сбить заявленную продавцом цену.

Вскоре Верещагин получил письмо Стасова, в котором сообщалось, что Третьяков, пока не имевший возможности оценить незаконченную коллекцию военных картин, всё же готов приобрести ее, но не дороже чем за 75 тысяч рублей и с рассрочкой платежа на пять лет. При этом Павел Михайлович выразил надежду, что, завершая эту серию, художник проникнется «духом принесенной народной жертвы и блестящих подвигов русского солдата и некоторых отдельных личностей». Что же до увиденного Третьяковым полотна «Дорога военнопленных», то он

отнесся к нему сдержанно, считая картину лишь «преддверием коллекции».

В середине апреля 1879 года открылась персональная выставка Верещагина в Лондоне. Не задерживаясь в английской столице из-за плохого самочувствия, художник вскоре вернулся в Париж и уже оттуда отправил письмо Стасову по поводу предложения Третьякова. Осторожное отношение коллекционера к уже готовой картине, как и его пожелания относительно всей будущей серии работ о Русско-турецкой войне, вызвали у Верещагина сильное раздражение. «Лейденская банка» вновь дает мощный разряд. В письме Стасову художник не сдерживает эмоций, не скупится на грубости в адрес осмелившегося давать ему советы коллекционера. Получает свою порцию саркастических слов и Стасов: «Чем это Вы восхищаетесь в письме Третьякова? Он пользуется случаем, чтобы... ловко поторговаться под шумок, а Вы в восторге!.. Он прямо говорит, чтобы картин было не меньше, а, если можно, еще больше и подешевле... Да с чего он взял, что он может давать такие советы и что, того более, я приму их. Да я их оставляю как память того скудоумия, с которым разные аршинные кулебяки выступают советчиками серьезных художников и, пожалуй, мыслителей, каковым я себя считаю, кажется, кое с какими основаниями»^[218].

Верещагин, пользуясь его выражением, в первую очередь видел перед собой «ужасный призрак войны», которая унесла полдюжины его родственников, и именно поэтому он не был готов воспевать какие-либо военные подвиги и жертвы «русского гражданина». Он даже подозревает, что на Третьякова не лучшим образом повлияло недавнее покушение на Александра II: «Или уж вас там всех так напугал выстрел... социалиста?»

Да ведь ни Вы, ни П. М., ни я анархистом... не были и не будем, так зачем же нам бросаться в такой узкий патриотизм, который ничего не видит за славою и вонью от куч неприятельских тел?..»

Художник закончил письмо Стасову пожеланием Третьякову не торговаться: «...картины мои после будут дороже, а не дешевле... Значит, он не выторгует, а проторгует»^[219].

Серьезность темы — всё же на карту была поставлена судьба всей его будущей серии картин — побудила Верещагина письменно объясниться с самим Третьяковым. «Мы с Вами, — писал он Павлу Михайловичу, — расходимся *немного* в оценке моих работ и *очень много* в их направлении. Передо мною как перед художником *война*, и ее я бью, сколько у меня есть сил; сильны ли, действительны ли мои удары — это другой вопрос, вопрос моего таланта, но я бью с размахом и без пощады. Вас же, очевидно, занимает не столько вообще *мировая идея войны*, сколько ее частности, например в данном случае „жертвы русского народа, блестящие подвиги русских войск и отдельных личностей и т. п.“. Поэтому и картина моя, Вами виденная, кажется Вам достойной быть только „преддверием будущей коллекции“. Я же эту картину считаю одною из самых существенных из всех моих сделанных и имеющих быть сделанными»^[220].

Относительно переданных через Стасова условий покупки его картин Верещагин ответил коллекционеру уже из Лондона: они его не устраивают. Во-первых, у него немало долгов (среди прочих — и самому Третьякову), которые надо отдавать. Во-вторых, надо всё же обеспечить свое будущее, надо «жить и дышать, хоть и скромно, но всё же тратить деньги, а здоровье не позволяет мне сделать больше 4 больших холстов в год». Если договориться не удастся, заключал

Верещагин, то ему придется, как это ни горько, распродавать свои картины по отдельности, но по более высокой цене — до сорока тысяч франков за большой холст, «то есть вдвое более назначенного *Вам теперь*»^[221].

Глава семнадцатая **«ОН ХВАТАЕТ ЗА СЕРДЦЕ»**

В завершение письма Третьякову Верещагин как бы вскользь упомянул: «Моя выставка в Лондоне приносит мне очень много чести и комплиментов, но мало денег». Правда, количество комплиментов он несколько преувеличил — отзывы были разные. В письме Стасову, отправленном в июле из Парижа, когда выставка уже закрылась, Верещагин дает более объективную картину реакции на нее лондонской прессы: «Кажется, писал Вам... о русофобстве газеты „Times“; на всякий случай повторю еще. Художественный критик этой газеты, весьма известный Tom Taylor, пишет мне буквально следующее: „Он глубоко уважает мой *характер* и мой *художественный* гений и давно уже написал разбор моих работ в духе самой высокой похвалы, но редакция отказалась поместить эту статью, несмотря на его неоднократные напоминания и даже просьбы к главному редактору и к его помощнику“. „Times“ теперь более злой русофоб, чем многие старые русофобские журналы, из которых только „Daily Telegraph“ посетил выставку, остальные, как „Globe“, „Pall Mall“, „Standard“, „Morning Post“, разбиравшие все самые ничтожные выставки, *не упомянули даже об открытии моей*»^[222].

Замалчивание выставки, как и отрицательные отзывы о ней, было в значительной степени следствием той политики, которую проводила Англия во время Русско-турецкой войны, ведь в коллекции работ,

представленных Верещагиным на суд английской публики, помимо индийских сюжетов, было восемь полотен на темы войны на Балканах. Отклики английской прессы художник переслал Стасову, и тот посчитал необходимым ознакомить с ними российского читателя, опубликовав переводы статей с собственным комментарием в газете «Новое время». Рецензия «Daily News» о выставке Верещагина, размещенной в Кенсингтонском музейном комплексе, начиналась с обзора военных картин. Рецензент отмечал, что русский мастер отнюдь не является последователем школы Ораса Верне и никоим образом не может считаться живописцем мелодраматических баталий того типа, коими покрыты военные галереи Версаля. Он, по мнению критика, пишет то, что сам видел и переживал, и детально передает «страдания и геройскую выносливость храбрых солдат».

В поле внимания рецензента попали картины: «Под Плевной», изображающей Александра II со свитой, наблюдающих с холма за ходом сражения в окутанной дымом долине, «Транспорт раненых», «Дорога военнопленных» (та самая, что не произвела впечатления ни на цесаревича, ни на Третьякова), «Два ястреба (Башибузуки)» и еще одно полотно, запечатлевшее «солдат генерала Скобелева на Шипке, среди зимы». Тон журналиста был уважительным, и в заключение говорилось, что в военных картинах художник «столько же велик», как и в работах из его индийской коллекции ^[223].

Газета «Chelsea News» также не сочла возможным проигнорировать выставку, однако из 180 представленных на ней картин и этюдов заметила лишь те, которые живописали Индию, и по отношению к ним комплиментов не пожалела. По мнению издания, эти холсты свидетельствовали о необыкновенной энергии

Верещагина, его яркой индивидуальности в соединении с редким мастерством и замечательным колоритом. Автор обзора считал удачным совпадением, что выставка размещена вблизи художественных школ Лондона, и настоятельно советовал молодым английским художникам посещать ее: «Здесь они найдут урок себе более полезный, чем всякие сухие наставления, какими их могут потчевать члены Королевской академии художеств». А вот по поводу военной серии картин журналист снобистски заметил: «...Мы повернемся к ним спиной, чтобы с восхищением посмотреть наброски и этюды, сделанные в Индии».

Пространно и в целом одобрительно описала выставку «Daily Telegraph». Она отметила, что в один из дней посмотреть картины Верещагина пришли принц и принцесса Уэльские, принц Эдинбургский, сопровождавший их президент Королевской академии художеств сэр Фредерик Лейтон и другие высокопоставленные лица. «Можно сказать, — писала газета, — что здесь, на выставке, присутствовало всё, что есть в Лондоне из представителей мира интеллигенции, вкуса и знания. Они собрались, чтобы посмотреть на новые произведения русского художника, чей гений и эрудиция завоевали ему могучих и влиятельных друзей как в Англии, так и у него на родине». «У Верещагина, — предсказывал автор публикации, — впереди блестящее будущее. Ему предстоит осуществить в картинах всё виденное и испытанное им в его отважных странствиях в отдаленных странах света»^[224].

Упомянув о визите на выставку принца Уэльского с супругой, «Daily Telegraph» заметила, что одна из картин посвящена путешествию принца по Индии. Общее благожелательное отношение элиты английского общества к картинам русского художника

продиктовало журналисту «Daily Telegraph» и вполне сочувственный тон при описании военной серии картин Верещагина: «В этих последних талантливый русский художник, и сам нередко принимавший участие в боевых действиях, великодушно отбрасывает в сторону все односторонние впечатления и рассказывает печальную истину страшной войны». Среди «в высшей степени замечательных» работ этюдного характера из военной серии автор рецензии отметил картину с изображением отряда генерала Скобелева во время ночного перехода через Балканы: «Это угрюмое зрелище! Вся картина освещена лишь отблесками снега, и на этом фоне ясно вырисовываются фигуры закутанных русских солдат».

Одно полотно на выставке, а именно то, которое изображало торжественный проезд принца Уэльского по Джайпуру, особенно часто упоминалось в рецензиях английских газет. Авторы обзоров видели в нем чуть ли не прославление английской политики в Индии. «Morning Chronicle» писала, что «Процессия слонов в Джайпуре», с ее восточным великолепием, на фоне живописной архитектуры, при скоплении празднично одетых людей, «полна роскоши и блеска».

На выставке Верещагин познакомился с весьма привлекательной русской дамой, примерно его ровесницей, Ольгой Алексеевной Новиковой (урожденной Киреевой), женой генерала Ивана Петровича Новикова. В Лондоне она поселилась с 1873 года, но регулярно наезжала в Москву и Петербург, как и в Париж, и другие европейские столицы. С этой незаурядной женщиной Верещагин сохранял дружеские отношения в течение нескольких десятилетий.

Ольга Алексеевна росла в Москве, в дворянской семье со старинными родовыми корнями. В их доме часто бывали друзья отца, известные литераторы-славянофилы Алексей Хомяков и Иван Аксаков. Ее

музыкальное дарование (по отзывам тех, кто знал ее в юности, она великолепно пела), блестящее знание нескольких европейских языков в сочетании с красотой обеспечили ей внимание в свете. В двадцать лет она вышла замуж за полковника Генерального штаба И. П. Новикова, потомка князей Долгоруковых. Встретивший ее в 1866 году на курорте в богемском Мариенбаде Иван Александрович Гончаров, тогда уже автор «Обыкновенной истории» и «Обломова», с восхищением писал Тургеневу: «Она чует вашу мысль при ее, так сказать, первом восходе в мозгу, ловит и объясняет малейший намек, по одному тону видит вперед всю музыку — и при этом искренно-детски способна увлекаться и наслаждаться всем, что есть ум, искусство, всякая нравственная сила... Не будь я такой старый пень, источенный насквозь червями лет и анализа, я бы благословил судьбу за ниспосланное собеседничество такой женщины в течение трех-четырех недель в глуши богемского соснового леса» ^[225].

Все эти качества ума и сердца благоприятствовали вхождению О. А. Новиковой в высший свет Лондона вскоре после того, как она поселилась в английской столице и начала принимать гостей в своем салоне. Она обладала даром завоевывать друзей и поклонников. Среди них были известные политики, дипломаты, ученые, религиозные деятели. Стоит назвать имена лидера оппозиции в конце 1870-х годов, а затем премьер-министра Великобритании Уильяма Гладстона, видных историков — автора многотомной истории Крымской войны Александра Кинглека и Джеймса Фруда. Проживая в Лондоне, Ольга Алексеевна никогда не стремилась эмигрировать из России. Свой незаурядный литературный дар она использовала для достижения лучшего взаимопонимания между Россией и Западом (особенно Англией), для разъяснения

внешней и внутренней политики России. Она защищала доброе имя своей родины и ее духовные ценности. Ее талант публициста особенно расцвел во второй половине 1870-х годов, накануне и во время Русско-турецкой войны. Статьи, публиковавшиеся ею в одной из английских газет под псевдонимом «О. К.» (Ольга Киреева), вызвали большой интерес в английском обществе. Позднее она издала их отдельными книгами: «Неужели Россия не права?» (Is Russia wrong?), «Друзья или враги?» (Friends or foes?). Самой значительной из ее книг была «Россия и Англия», посвященная памяти ее младшего брата Николая Киреева, русского добровольца, погибшего в Сербии (о всенародных панихидах по нему писал Ф. М. Достоевский). «Россия и Англия» вышла в свет с предисловием Джеймса Фроуда, автора многих работ по истории Англии, жизнеописаний Эразма Роттердамского и Томаса Карлейля. Авторитетный историк и блестящий публицист писал, представляя читателям книгу «О. К.»: «Если Россия ошибается в суждениях об Англии, почему не можем мы ошибаться в наших суждениях о России? Что касается изложения, то ни один иностранец, пытавшийся писать на английском языке, насколько мне известно, не владеет им в таком совершенстве. „О. К.“ играет самыми сложными нашими выражениями, высказывает свой сарказм с таким умением, которого трудно достичь самой даровитой английской писательнице. Она, кажется, прочитала каждую напечатанную книгу и каждую произнесенную замечательную речь о Восточном вопросе за последние полстолетия. Далекая от недоброжелательства к нам, она ничего так не желает, как сердечного союза между своей родиной и нами. Она справедливо протестует против пылкого доверия нашего ко всякой клевете о России и против

ухудшения отношений, которые должны бы быть дружественны и сердечны»^[226].

Новикову сближало с Верещагиным не только то, что оба они потеряли на Балканах геройски погибших братьев. Ольга Алексеевна считала, что творчество талантливого соотечественника достойно того, чтобы в Англии его знали лучше, и своими статьями в английской прессе немало способствовала популяризации его живописи и его личности.

Осень Верещагин посвятил подготовке к намеченной на конец года персональной выставке в Париже. В городе, ставшем для него близким, хотелось показать себя достойно, и Василий Васильевич торопился закончить новые, уже обдуманые картины на тему Русско-турецкой войны. Имеется любопытное свидетельство литератора-мемуариста П. А. Сергеенко, близкого знакомого Л. Н. Толстого. В очерке о Верещагине, опубликованном, когда художника уже не было в живых, Сергеенко рассказывал, что впервые они встретились осенью 1879 года в Париже, в Обществе вспомоществования русским художникам, которое располагалось «на тихой улочке Тильзит в конце Елисейских Полей». Там регулярно собирались за чаем писатели, художники, артисты...

«По поводу Верещагина, — писал мемуарист, — среди русских постоянно рождались пестрые толки. Говорили о спорности его таланта, о неопределенной линии его поведения, об его эксцентричных выходках. Он ни с кем не сближался, не принадлежал ни к какой школе, ни к какой партии и не сливался ни с каким течением. И жил Верещагин не как живут художники в Париже, а где-то на окраине, соорудив себе какую-то особенную подвижную мастерскую, куда не допускал никого, кроме уж самых избранных, и то лишь в исключительных случаях и в счастливую минуту. Не

принимал Верещагин деятельного участия и в русском кружке в Париже, а появлялся здесь как бы мимоходом, возбуждая иногда горячий спор и, не закончив его, а иногда и не попрощавшись с собеседниками, исчезал на неопределенное время».

Внешность художника, в описании Сергеенко, была вполне под стать его характеру: «Впечатление на меня произвел Верещагин очень яркое. Он ни на кого не был похож, держал себя крайне независимо, и менее всего его можно было принять по внешнему виду за художника. Скорее можно было бы сказать, что это какой-то занозистый русский казак-пластун или переодетый в европейский костюм джигит-бородач с георгиевской ленточкой в петлице. В каждом движении Верещагина чувствовались стальные мышцы, упорная энергия, неукротимость, решительность и независимость. Особенно поразили меня его глаза с металлическим блеском и резко очерченный, как у леопарда, оскал зубов»^[227].

Иногда ту замкнутую жизнь, на которую обрек себя художник в Мезон-Лаффите, дабы посетители не мешали напряженной работе, приходилось нарушать. В сентябре в письме Стасову Верещагин упоминал, что был у него великий князь Николай Николаевич и между делом сказал, что наследник даже не видел его картины (имелось в виду полотно «Дорога военнопленных»). Ко времени посещения мастерской высоким гостем художник завершал несколько значительных по содержанию и больших по размерам полотен, посвященных прошедшей войне. Одно из них («Победители») представляло весело настроенных турецких мародеров, рядящихся в мундиры убитых русских солдат и офицеров. Триптих «На Шипке всё спокойно» (в названии картины использовались слова из бодрого рапорта генерала Радецкого) изображал

стадии замерзания в снежную пургу русского солдата, стоявшего на часах в Балканских горах. И еще — трагичное полотно «Побежденные. Панихида» со сценой отпевания священником в бескрайнем поле изувеченных турками русских солдат.

В другом письме Стасову, написанном полтора месяца спустя, Верещагин сообщил, что на картины его хотел взглянуть наследник, о чем художника известил русский генеральный консул в Париже Кумани. Но, ядовито заметил Василий Васильевич, «я просил Кумани... не трудиться, ибо я не желаю показывать ему мои картины, точно так же, как он не пожелал видеть мою картину, ему, как помните, представленную»^[228]. Как следует из письма к Стасову, так же неуступчиво Верещагин был настроен и в отношении других членов императорской семьи. Великий князь Николай Николаевич, вновь посетивший его мастерскую, выражал сомнения, поймут ли в России такие картины, как «Победители», «Побежденные», «На Шипке всё спокойно», а великий князь Владимир Александрович, по дошедшим до художника слухам, ругал его за «невозможные сюжеты». Однако мнение этих высоких персон, которых он считал представителями «самого ярого консерватизма», художника, видимо, не очень-то пугало, и он делился со Стасовым надеждой, что его «здравая, нелицеприятная» позиция в искусстве найдет должное понимание в России.

Накануне парижской выставки поддержку соотечественнику решил оказать Тургенев. Их личное знакомство состоялось в Париже годом ранее, о чем Верещагин вспоминал в своем очерке о знаменитом русском писателе: «После турецкой войны художник Боголюбов сказал мне как-то: „Есть один человек, очень, очень желающий с вами познакомиться“. — „Кто такой?“ — „И. С. Тургенев“. Я был душевно рад этому и

просил приехать в какое угодно время. Когда этот дорогой гость приехал в Maisons Laffitte, мне, признаюсь, просто хотелось броситься к нему на шею и высказать, как я глубоко ценю его и уважаю»^[229].

Их первая встреча и всё увиденное в мастерской художника произвели немалое впечатление на Тургенева, о чем он сообщил в письме П. В. Анненкову от 15 (27) ноября 1878 года: «Видел 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 — именно теперь»^[230]. И вот, год спустя, сознавая всю важность для художника его парижской выставки, Тургенев счел полезным накануне ее открытия привлечь к ней внимание парижан и опубликовал письмо в газете «Le XIX^e Siècle». В нем говорилось:

«...Художник В. Верещагин, мой друг и соотечественник, намерен выставить в клубе на улице Вольней довольно большое число картин и этюдов, предметом для которых послужила Индия и последняя война на Балканах. Он длительное время провел в этих странах и сам принял значительное участие в боях в Средней Азии и в Турции, где был ранен. Я не сомневаюсь, что парижская публика окажет благосклонный прием нашему молодому мастеру, чей самобытный и могучий талант был признан более авторитетными и компетентными, чем я, ценителями.

Особенностью этого таланта является упорное искание правды, своеобразного и типического в природе и человеке, которое он передает с большой верностью и силой, порой несколько суровой, но всегда искренней и величественной... Помимо его индийских картин, которые в этом году были выставлены в

Лондоне и произвели там сенсацию, мне посчастливилось видеть в мастерской моего соотечественника несколько картин, недавно им написанных, предмет которых относится к последней войне. Это военные сцены, лишённые, однако, всякого шовинистического духа. Верещагин не думает поэтизировать русскую армию, рассказывать о ее славе, а стремится показать все стороны войны: патетическую, уродливую, ужасную, равно как и другие, в особенности же психологическую сторону, предмет его постоянного внимания. Добавьте к этому энергичный колорит, рисунок, одновременно простой и точный, и вы не сочтете мои похвалы преувеличенными...» ^[231]

Рекомендательные слова Тургенева, очень хорошо известного в кругах парижской интеллигенции, имели, безусловно, высокую цену и значительно подогрели интерес парижан к выставке. Уже в первые дни ее работы, в середине декабря, художник извещал Стасова, что публики бывает очень много и успех «огромный». Он с гордостью рассказывал петербургскому другу, что повстречал знаменитого в Париже художника Мейсонье и обошел вместе с ним всю экспозицию: «...его живописное величество осталось в высшей степени довольно, дивилось, восхищалось...» Другие французские художники выражали мнение, что эта выставка делает эпоху, что она — откровение и открытие новых горизонтов. «Мне говорили, что в городе толки о выставке и Вашем покорном слуге не переводятся». Пожалуй, это уже не просто успех, это слава, и она кружит голову, опьяняет, заставляет художника поверить, что ему дано осуществить в живописи некую особую миссию. Не с этого ли момента начала возрастать в душе Верещагина мания величия? С годами она проявляла себя всё

явственнее и смущала многих из тех, кто поначалу был расположен к художнику.

С некоторыми отзывами парижской прессы Стасов через газету «Новое время» ознакомил российских читателей. «Le XIX^e Siècle» в рецензии на экспозицию Верещагина писала: «На выставке в артистическом кружке последние его работы (1874–1879) образуют коллекцию из 167 номеров, отличительной чертой которых является чарующая искренность, обаятельная сила и оригинальность таланта». Автора рецензии особенно поразило среди военных картин полотно «Побежденные. Панихида» с изображенными на нем погибшими русскими солдатами, раздетыми догола и изуродованными турками, над которыми священник совершает общее отпевание. «Из этой залы, где всё веет смертью, снегом и ужасом, — продолжал обзор рецензент, — перейдем в следующую, где всё жизнь, свет, зной и веселье. Мы перед произведениями, привезенными Верещагиным из Индии»^[232].

Однако индийские работы художника автор обзора поставил всё же ниже его картин, посвященных недавней войне. Любопытно, что среди минусов он отметил и «сходство с манерой нашего живописца Жерома». К удачам этой серии рецензент отнес большие полотна «Процессия слонов в Джайпуре» и «Великий Могол, молящийся в своей мечети в Дели»: «Обе картины достаточно доказывают в Верещагине качества первоклассного колориста и даровитого творца сцен». В заключение же газета предсказывала, что эта выставка, абсолютно бесплатная, наверняка будет иметь большой успех.

«Independence Belge» усматривала секрет достоверности военных полотен русского художника в том, что он сам был участником Балканского похода: «Поэтому-то он пишет войну, как никто другой, со всей

ее правдивой жестокостью, внушающей нравственный ужас. Например, он изображает смотр войскам генерала Скобелева... Но живым он отвел второй план, а на первом у него помещены груды окостеневших трупов, которых не воскресят никакие победные клики». Автор рецензии имел в виду картину «Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой», которая, как и «Побежденные. Панихида», впервые была показана на парижской выставке. Газета также заметила полотно «Побежденные...» и уделила ему несколько строк: «В коллекции военных картин Русско-турецкой кампании есть одна особенно поразительная. Священник в сопровождении солдата, служащего ему дьячком, поет панихиду над целым полем русских трупов. Убитые, разложенные в порядке длинными рядами, выставили напоказ проколотые груди, разможенные черепа, ужасные зияющие раны на помертвелых членах. Они покоятся на равнине, превращенной в необъятную трупарню... Впечатление это неизгладимо».

В хвалебных отзывах по поводу военных картин Верещагина парижская критика проявила единодушие. Что же касалось работ на индийские темы, то мнения расходились. Так, газета «France» полагала, что огромное полотно, изображающее въезд принца Уэльского в Джайпур, — «колоссальная ошибка». Другая же ошибка — «Великий Могол, молящийся в своей мечети в Дели». Газета вообще сочла, что Верещагину более удаются картины малого формата.

Предисловие к каталогу выставки написал друг художника, известный французский критик Жюль Кларетти, и он сетовал на то, что публика лишена возможности видеть туркестанские картины русского мастера, принадлежащие московскому коллекционеру. Но и о них, замечал Кларетти, можно составить представление по фотографиям, являющимся частью экспозиции.

Не ограничившись предисловием к каталогу, Кларетти поместил в газете «Figaro» большой критико-биографический очерк о Верещагине, рассказав более или менее подробно о самых примечательных событиях его жизни и странствий. Очерк заканчивался словами: «Нельзя не сознаться, что вот личность, выходящая из ряда вон и чуждая всякой вульгарности. Я не знаю между живописцами второй такой даровитой натуры... Он думает, мечтает, пишет и живет в уединении, он чувствует себя счастливым за городом, в „Maisons-Laffitte“, в мастерской, в обществе своих тибетских собак, своих воспоминаний, проектов и грез. Такой человек — редкое исключение в эпоху, подобную нашей, и такая натура, конечно, заслуживает быть поставленной в достойную рамку»^[233].

На выставке Верещагин как-то повстречал зашедшего взглянуть на его картины известного русского скульптора М. М. Антокольского, постоянно проживавшего в Париже. В беседе с ним художник упомянул, что теперь в его ближайших планах — организовать показ своих полотен на родине, в Петербурге. Размышлениями о том, как может отнестись к картинам Верещагина отечественная публика, Антокольский поделился с давним другом, любителем искусств, промышленником и меценатом С. И. Мамонтовым. О предстоящей выставке в Петербурге Марк Матвеевич писал: «Нет сомнения, что выставка Верещагина произведет сильное впечатление картинами из последней войны. Тут он как раз хватается за сердце, да и за больные его струны. Тут множество семейств траура еще не сняли, у многих свежо в памяти то, что они почувствовали; многие еще не успели дочитать того, что писалось о войне, а тут живо, наглядно, во всей наготе являются перед вами все ужасы войны, с отвратительной стороны. Положим, что

художники найдут множество недостатков, критики скажут, что он односторонен, но это потом, потом! Лишь когда рана окончательно заживет, Верещагин займет должное место в истории искусства России; но теперь всем достаточно впечатления, одного намека, и сердце защежит от боли, а тогда можно ли думать и рассуждать? Здесь, конечно, не было того, что будет в России, потому что французы отнеслись к этому как к чужому горю»^[234].

Готовясь к своей петербургской выставке, Верещагин обращается с просьбой помочь ему материально к старшему брату, предпринимателю-сыроделу Николаю Васильевичу. В конце декабря художник пишет ему, что на перевозку ящиков с картинами понадобится тысяч восемь франков, а на устройство выставки в Петербурге — примерно тысяча рублей. «Вытягивай, брат Николай Васильевич, да, коли можно, вслух не жалуйся и не бранись, чтобы милые покупатели, зная нашу общую нужду, не прижали меня». О парижской же выставке Василий Васильевич упоминает, что ее успех никаких денег ему не принес: «Биографии мои теперь так и сыплются, тоже счастье, что называется, — на брюхе *шелк*, а в брюхе *щелк!*»

Отдельно — о родителях, недавно умершем отце и о больной матери — с сознанием вины перед ними: «Что-то недостает от того, что могу поделиться успехом с милым розовым старичком, который ушел от нас. Что мама? Она что-то не отвечает мне! Кабы дотянуть до времени, когда буду в состоянии предложить ей проехаться в теплый климат. *Надеюсь*, недолго до этого, но как бы не свернулась и она раньше этого. Папа-то милый только выслушал обещанное. *Дырявые калоши его не идут у меня из ума* — вот истинная нравственная казнь, о которой не подозревал

прежде»^[235]. О тяжелом состоянии отца Верещагин знал и еще в марте, собираясь в Лондон для подготовки своей выставки, писал находившемуся в то время в Петербурге брату Александру: «Если есть опасность немедленная в болезни отца, то дай мне знать, я приеду. Если же такой опасности нет, то лучше мне не ездить, ибо придется отложить выставку, а принц Уэльский торопит»^[236]. Очевидно, смерть отца наступила внезапно, и Верещагин не смог приехать на похороны. Да и мысли в тот момент у него были об ином. Оттого и мать, Анна Николаевна, перестала отвечать на его письма. Навязчивое воспоминание о «дырявых калошах» отца говорит о раскаянии. Кажется, он начинает сознавать, что, всецело одержимый творчеством, думая лишь об успехе своих выставок, он отодвинул на задний план, как досадную помеху в достижении своих высших целей, заботу о родителях, помощь им — и теплым сыновним словом, и делом, — потому и казнится.

Глава восемнадцатая ВОКРУГ ВЫСТАВКИ В ПЕТЕРБУРГЕ

На петербургскую выставку Верещагин возлагал особые надежды. На родине его картины, особенно из времен недавней войны, должны понять лучше. А может быть, удастся кое-что продать — тому же Третьякову. Затянувшееся безденежье тяготило, мешало серьезно работать. Лондонская и парижская выставки, обременив расходами, никаких доходов ему не принесли. Да он и не думал продавать за границей свои картины — важнее было понять, как реагирует на них публика, и отзывы в прессе в целом ободряли.

Часть забот по организации выставки Василий Васильевич по привычке взвалил на безотказного

Стасова. В декабре писал ему: «Ищите же помещение! большое, светлое, если можно, из нескольких зал и в центре города». Такое помещение было найдено в доме Безобразова на Фонтанке, у Семеновского моста, из семи залов.

Еще до приезда Верещагина в Петербург обозначилась очередная трещина в его отношениях со Стасовым. Художник не был удовлетворен статьями Стасова, в которых цитировались не только хвалебные, но и критические отзывы парижских газет о его выставке. Он упрекал Владимира Васильевича в том, что подобные отзывы могут помешать успешной продаже его картин в Петербурге. «Да ведь Вы зарезали мои бедные индийские работы!.. — писал он Стасову. — Хоть бы Вы пожалели меня и моих денежных обстоятельств... Теперь, после приведенных Вами отзывов французских газет они, наверное, останутся у меня на шее или пойдут из милости за бесценок! Ай, ай, какая скверная история приключилась, дернул меня черт послать Вам эти статьи» ^[237].

В середине января Верещагин приехал в Петербург, и вскоре у него вновь появился повод выразить свое недовольство действиями расположенного к нему критика. Стасов по просьбе друга юности Верещагина, Л. М. Жемчужникова, попробовал вновь свести их вместе, чтобы «повидаться после всех случайных недоразумений». (Напомним, что, уезжая в Индию, Верещагин оставил на хранение Жемчужникову крупную сумму своих денег, когда же они понадобились, долго не мог получить их назад, почему и рассорился с Львом Михайловичем.) Обида не прошла, и переданное ему Стасовым через брата Жемчужникова Владимира Михайловича предложение пойти со старым приятелем на мировую Верещагин отверг и ответил критику язвительной запиской: «Поблагодарите

Владимира Михайловича, скажите ему, что я бы слицемерил, сказавши, что буду рад видеть Льва Михайловича. Когда же Вы, Владимир Васильевич, перестанете сводить людей?»

С треском провалилась и другая попытка Стасова «свести людей», а именно познакомить Верещагина с Львом Толстым. Еще год назад Толстой, заинтригованный рассказами Стасова о творчестве и личности Верещагина, написал критику: «Всё, что вы говорите о Верещагине, не только лестно, но и очень интересно. Где он теперь? Очень бы желал с ним познакомиться»^[238].

Узнав, что Толстой собирается приехать в Петербург, Стасов предложил Верещагину устроить встречу с ним у себя в Публичной библиотеке^[239]. Однако встреча не состоялась: что-то в планах Толстого изменилось, и он не смог вовремя предупредить, что прийти не сможет. Самолюбию Верещагина был нанесен чувствительный удар, и он направил Толстому сердитое 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 мною, то я пришел в ровно назначенный час и битых 2 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»^[240].

Это письмо своим тоном задело автора «Войны и мира» и «Анны Карениной». В начале февраля Толстой писал Стасову из Ясной Поляны: «Сейчас получил от Верещагина письмо. В письме его выражено враждебное ко мне чувство. Мне это было очень больно

и теперь больно. Я бы написал ему, но не знаю его имени-отчества, да и боюсь, как бы чем-нибудь в письме не усилить еще в нем этого ужасно больного мне чувства враждебности. Скажите ему, пожалуйста, что на меня сердиться нельзя, потому что у меня теперь одно желание в жизни — это никого не огорчить, не оскорбить, никому — палачу, ростовщику — не сделать больно, а постараться полюбить их и заставить себя полюбить и что его я люблю без усилия и потому не мог сделать ему неприятного, но, видно, я отрицательно нечаянно сделал ему больно тем, что не пришел и не написал, и прошу его простить меня не на словах только, а так, чтобы и не иметь ко мне никакого неприязненного чувства...»^[241]

Всю вину за несостоявшееся свидание с Толстым Верещагин взвалил на Стасова, и это переполнило чашу терпения критика. Последовала очередная ссора, и Стасов освободил себя от всех забот по организации выставки и переговоров с потенциальными покупателями картин, передоверив эти заботы Владимиру Михайловичу Жемчужникову. Разъясняя Третьякову свою размолвку с Верещагиным, Стасов писал: «Я не перестану уважать и глубоко любить его талант, но не в состоянии выносить его сумасбродство и некоторое дерзкое нахальство, иной раз превосходящее всякую меру... Уже и прежде я с ним несколько раз ссорился и расходился... При новом повторившемся случае (и каком же — по поводу графа Льва Толстого и Льва Жемчужникова) я потерял терпение и послал Верещагину сказать, что я прошу его больше ко мне не приходить»^[242].

Через В. М. Жемчужникова Верещагин пригласил Третьякова приехать в Петербург, чтобы еще до открытия выставки коллекционер имел возможность первым посмотреть его работы. Третьяков приехал и

картины посмотрел. В первую очередь его интересовала болгарская коллекция, но в цене ее покупки сойтись с Верещагиным не удалось. Против предложенной Третьяковым суммы в 75 тысяч рублей Верещагин выставил свою — 95 тысяч. Но она не устраивала Третьякова, о чем он сообщил художнику. Верещагин через В. М. Жемчужникова выразил письмом свою досаду и просил передать Третьякову статью о его выставке из парижского художественного журнала, приписав: «Француз, который меня, конечно, знать не знает, ведать не ведает и который, разумеется, повозился со всякими художниками и картинами, изумляется этим работам и признаёт, что они составляют эпоху в развитии мирозерцания художников».

В ответ Павел Михайлович дал понять, что французский критик ему не указ, у него и своя голова на плечах имеется: «Никакие статьи и мнения, ни здешние, ни заграничные не имеют на меня никакого влияния»^[243].

Поскольку некоторые картины Верещагина о Русско-турецкой войне представители императорского дома видели еще в парижской мастерской художника, петербургскую выставку царская семья ждала с чувством тревоги. Ознакомившись в декабре с каталогом парижской выставки, наследник престола, великий князь Александр Александрович, в письме А. П. Боголюбову выразил раздражение по поводу подписей к картинам, усмотрев в них «тенденциозности, противные национальному самолюбию»^[244]. Действительно, на раме картины «Под Плевной», изображавшей Александра II со свитой, наблюдающего за ходом очередного штурма Плевны, было написано: «Царские именины». Иронический

смысл подписи не вызвал никаких сомнений. С той же горькой иронией был назван триптих о замерзающем на посту солдате — «На Шипке всё спокойно».

Через конференц-секретаря Академии художеств П. Ф. Исеева Верещагину было передано высочайшее указание — подписи к картинам снять. На предложение сначала представить картины в Зимнем дворце художник через Исеева передал: «Что касается показывания картин его величеству, то позвольте поблагодарить Вас за доброе желание: не видя возможности переносить мои картины во дворец, я принужден вовсе отказаться от этой чести». Несмотря на попытки сопротивления, президент Академии художеств великий князь Владимир Александрович всё же заставил Верещагина снять подписи. Василий Васильевич ответил через Исеева: «Снимаю подписи, но пусть на душе его высочества будет грех того, что люди, протестующие против зол войны, приравниваются к отрицающим государство»^[245].

Выставка открылась 24 февраля, и уже через день в издававшейся А. С. Сувориным газете «Новое время» последовал критический отзыв о ней в анонимной заметке «Художник-сатирик». Не исключено, что редактор газеты, чуткий к веяниям «свыше», уловил настроение правительственных кругов и дал своему сотруднику указание отнестись к выставке Верещагина построже. В этой заметке автор картин обвинялся в крайней тенденциозности, в таком изображении войны, которое отнимает у русского человека всякое «утешение». «Новое время» не ограничилось одним выстрелом и на следующий день опубликовало еще одну заметку без подписи: «Неправда в картинах Верещагина (Голос из публики)». В ней тасовались те же аргументы: это не правдивая картина войны, а сатира на войну, — и шли обвинения, подобные тем, что

высказывались в отношении работ Верещагина на выставке 1874 года: мол, картина «Победители», живописующая поражение русских, достойна быть украшением дворца турецкого султана.

Верещагин посчитал выпад «Нового времени» грубым поклепом и дважды выступил в газете «Голос» с разъяснением своей точки зрения на войну. «Я представил обратную сторону *русской* войны, а не *австрийской* или *английской*, потому что *эту войну довелось мне видеть, а ту нет*», — писал он. Вспоминая парижскую выставку, где были показаны его военные картины, художник заметил, что в Париже ни один критик не обвинил его «в тенденциозности, которую, кажется, слишком часто бросают у нас в лицо независимо мыслящим людям».

Впрочем, в откровенно предвзятых нападках на Верещагина «Новое время» осталось в одиночестве. Другие издания проявили большее понимание замыслов художника и писали о том, почему его полотна так сильно воздействуют на зрителя. Газета «Голос»: «Перед нами полные неподдельного трагизма и бросающие в лихорадочную дрожь сцены этой беспримерной по числу человеческих жертв войны, сцены, глубоко западающие в душу своею неприкрытою и неподкрашенной правдою... Несмотря, однако, на то, что почтенный художник наш так часто останавливается на сценах войны, он может быть признан одним из самых красноречивых проповедников мира. Его залитые кровью, загроможденные целыми горами изуродованных и замерзших трупов картины в состоянии исцелить самых рьяных поборников боевой славы и ее победных лавров. Это — крики ужаса и протеста»^[246].

В полемику с «Новым временем», пытавшимся и в других публикациях отстаять свою точку зрения на

картины Верещагина, вступили, помимо «Голоса», «Молва», «Новости», «Санкт-Петербургские ведомости»... Последние отмечали, что эта выставка произвела огромную сенсацию в Петербурге. Автор «Новостей» А. В. Головачев, полемизируя с журналистом «Нового времени» В. П. Бурениным, назвал Верещагина «великим художником». «Живописное обозрение», поместив на обложке своего номера от 5 апреля портрет Верещагина, посчитала его выставку «общепризнанным и вполне оправданным торжеством»: «Верещагин первый в области художества отнесся с истинным сердоболием и с пламенным сочувствием к участи и судьбе рядового, миром победившего, но и миром умевшего погибать русского солдата».

Портрет художника был напечатан и в номере за 15 марта популярного журнала «Нива». По мнению журнала, успех «замечательной» выставки, вызвавшей небывалый интерес, был вполне заслужен. Но, посетовала «Нива», почему же «высоко-даровитый художник» вывез с войны картины, «в которых, по его собственному печатному заявлению, хотел представить именно „обратную сторону войны“ и только „обратную“»? Автор публикации вопрошал: почему бы художнику не почтить «доблесть и беззаветную верность долгу этих безвестных героев»?

Разобраться в феномене живописания Верещагиным военных сцен попытался журнал М. Н. Каткова «Русский вестник». Рассуждая о творчестве художника, автор писал: «Сомневаться в его национальном чувстве было бы по меньшей мере неуместно. Правдоподобнее предположить, что тут выразилась особенная, своеобразная манера мыслить и чувствовать, некоторая гражданско-художественная мысль, которой вообще легко поддаются русские люди. Очень может быть, что г. Верещагин потому и выставил на позорище

отрицательные явления войны, что он слишком страстно любит Россию, слишком мучительно болеет ее ранами»^[247]. Очевидно, что, говоря о присущей русским людям манере мыслить и чувствовать с привкусом «гражданской желчи», журналист имел в виду и выдающиеся образцы русской художественной прозы. В отличие от многих поддержавших Верещагина изданий, считавших лучшим полотном на выставке картину «Побежденные. Панихида», «Русский вестник» посчитал таковой «Победителей», где изображены веселящиеся после успешной схватки турецкие воины, рядящиеся в мундиры русских солдат и офицеров. И всё же толпы людей, ежедневно стоявших в очередях, чтобы попасть в залы выставки на Фонтанке, потрясенно замирали именно перед «Панихидой».

Писатель Василий Иванович Немирович-Данченко, наблюдавший Верещагина на войне, в очерке «Художник на боевом поле» писал о том, какие чувства испытывали и он сам, и другие посетители выставки:

«Когда я уже в Петербурге стоял перед полотном, изображавшим поросшее сухой травой поле с тысячами трупов изуродованных обнаженных солдат, я повторял про себя:

— Правда, великая правда!..

Это был Христос на кресте, страдающий за всё человечество, это была великая искупительная жертва... Верещагин верно понял ее — и этим объясняется то озлобление, с каким на него набросились одни, и те восторги, которые высказывали другие...

Толпа и не восторгалась, и не злобилась. Глубоко потрясенная стояла она перед картиной. В ней царствовало то благоговейное молчание, которое охватывает над могилой, куда спускают гроб друга или брата»^[248].

Историк искусства и художественный критик А. Н. Бенуа на склоне лет вспоминал, как десятилетним мальчиком посещал со своей матерью эту верещагинскую выставку и как мать особенно хотела взглянуть на полотно «Адъютант», имевшее в каталоге ироническое пояснение по-французски: «Такой молодой, а уже отличившийся». Об этой картине говорили, что она обличала кумовство и протекционизм в военных кругах. Заметим, что еще со времен Кавказской войны была известна порода военных карьеристов, прибывавших на боевые позиции лишь в погоне за отличиями и быстрым продвижением по службе. В горах Кавказа они иногда предпочитали участие в боевых действиях охоту на фазанов, отчего и звали их «фазанами». Однако Бенуа и его матери так и не удалось посмотреть на обобщенный портрет балканского «фазана». Выстояв в очереди и попав в переполненные публикой залы, они тщетно искали эту картину, вызвавшую толки в обществе: «Власти уже успели ее удалить с выставки, увидав в ней какие-то дерзостные намеки на каких-то салонных военных, которые умели делать карьеру на общем несчастье. Зато я увидел „Панихиду на поле битвы“, и эта картина меня поразила до глубины души»^[249]. Вероятно, полотно «Адъютант» исчезло с выставки после того, как военные картины Верещагина вознамерился посмотреть Александр II. Такое желание императора еще более подогрело интерес к нашумевшей экспозиции со стороны рядовой публики.

Верещагин, узнав, что его картины хотят перенести для осмотра их императором в Зимний дворец и разместить там в Николаевском зале, особенно переживал, что белые стены этого зала уничтожат эффект зимних сцен некоторых его болгарских полотен. Но государя подобные мелочи не интересовали. Он

намеревался оценивать не колористические изыски автора, а прежде всего содержание картин. И вот в середине марта, когда, по словам А. В. Верещагина, помогавшего в организации экспозиции, «публика валила к нам ежедневно тысячами», в работе выставки был объявлен трехдневный перерыв. Об этом заранее сообщили газеты, и в назначенный день, с утра, на Фонтанку явилась рота или две рослых солдат Преображенского полка. «Они подхватили картины, как есть, в рамах, лежа, и понесли их прямо во дворец», — вспоминал Александр Васильевич. Братья Верещагины присутствовали при развеске картин, однако осматривать их император предпочел в одиночестве. Позднее, окольными путями, Василию Васильевичу стало известно об отрицательном мнении государя о его военных полотнах. И этот настрой императора можно было понять: победный дух был выражен лишь на одном полотне — «Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой», на котором бесстрашный генерал на белом коне мчится в сопровождении свиты перед строем приветствующих его солдат.

Некоторые итоги выставки подвел журнал «Всемирная иллюстрация». Лучшими полотнами журнал посчитал картины «Победители», «Побежденные. Панихида», «Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой» и «Под Плевной». К неудачам автора были отнесены картины «Транспорт раненых», «Дорога военнопленных» и ряд других. По поводу последнего полотна, где видны лишь тела замерзших людей на дороге и вдоль нее по обочинам, журнал писал, что помещенные в каталоге авторские пояснения, в которых говорится о еще живых, но умирающих, интереснее самой картины. А «Русский вестник» в уже упоминавшейся статье о выставке, напротив, заметил, что «каталог у г. Верещагина всегда отличается

многословием и какою-то иронией не совсем хорошего вкуса».

Что же до индийских картин и этюдов, то, по мнению «Всемирной иллюстрации», большинство из них отличалось живописной выразительностью и совершенством, «которое приводило в восхищение каждого из серьезных художников».

В общей сложности на выставке Верещагина за сорок дней ее работы побывало 200 тысяч посетителей — число для тех времен невиданное. 29 и 30 марта в том же доме на Фонтанке прошел аукцион по продаже картин. Большим сюрпризом для его участников явилась весть, что художник передумал продавать свои военные картины и выставил на аукцион лишь индийскую серию. Организатором аукциона выступило Общество поощрения художеств, во главе которого стоял известный писатель Д. В. Григорович. На торги съехались любители и коллекционеры живописи Третьяков, Терещенко, Боткин, Базилевский, князь Воронцов, князь Меншиков, граф Строганов... В результате двухдневных торгов индийская коллекция картин, разъединять которую Верещагину очень не хотелось, всё же разошлась по разным рукам — картины были приобретены более чем двадцатью собирателями. Обладателем самой крупной части коллекции стал Павел Михайлович Третьяков: он купил 53 произведения. После торгов Стасов писал брату Дмитрию: «В конце концов оказывается, что Верещагин получил от двух дней аукциона не 117 или 118 тысяч, как мы думали еще в воскресенье, а целых 140. Это он мне сам сказал, и случилось это потому, что в воскресенье, когда уже все ушли и остался один Третьяков, он забрал вдруг, уже без аукциона, всё оставшееся еще не купленным. Вот-то человек!»^[250] Впрочем, на самую большую картину коллекции —

«Великий Могол, молящийся в своей мечети в Дели», — оцененную в 25 тысяч рублей, покупателей, готовых заплатить за нее такие деньги, не нашлось.

Газеты, освещавшие итоги аукциона, писали, что Верещагин пожертвовал 20 тысяч рублей Обществу поощрения художеств на организацию художественных школ в провинции. Часть вырученных от аукциона средств была по желанию Верещагина направлена на помощь женским медицинским курсам и на поддержку музыкальной школы в Петербурге.

Иван Николаевич Крамской, быть может, наиболее глубоко переживал рассредоточение индийских работ Верещагина в результате аукциона по разным собраниям. В апреле он писал П. М. Третьякову, вспоминая данное ему Верещагиным обещание, что тот не будет продавать свои картины с аукциона: «Верещагина с аукциона не видал, а спустя неделю получил от него записочку, в которой он отвечает, что не заходил и не зашел ко мне потому, что ему совестно после обещания и после того, как он сам не сдержал слова. Уезжая, извиняется и просит отложить портрет до другого раза... Люди неумолимы и жестоки. Я говорю о Верещагине: я ему его аукцион простить никогда не могу»^[251]. Контакты с Крамским в это время были обусловлены намерением Ивана Николаевича написать по заказу Третьякова портрет Верещагина. Сначала Василий Васильевич оттягивал позирование под предлогом занятости, а потом, после аукциона, и вовсе предложил отложить «до другого раза». В период работы выставки художники-передвижники решили отметить безусловный ее успех банкетом в честь Верещагина, и Крамской послал Верещагину приглашение принять в нем участие. Василий Васильевич ответил с присущей ему грубоватой прямоотой: «...Позвольте поблагодарить Вас за

приглашение почавкать в компании, только позвольте также с полной откровенностью отклонить его». В том же письме он высказал самое глубокое уважение членам «высокоталантливового товарищества». Попутно вспомнил и о позировании для портрета: «Когда посижу? Не ведаю»^[252]. Через месяц, уезжая из Петербурга, Верещагин с чувством вины вновь писал Крамскому: «Не кажусь я Вам, чтобы не слышать укора Вашего — захлопотался, некогда было. Сегодня же утекаю, значит, до другого раза».

В. В. Стасов зафиксировал важный поворот в мыслях Верещагина после петербургской выставки и несостоявшейся продажи его военных картин государству. «Художник войны», каким многие современники воспринимали Верещагина, более не хотел ехать на войну и живописать все ее драмы и ужасы, хотя «фронт работ» в этой области был еще весьма обширным. Россия, стремясь сдерживать активные действия Англии в Средней Азии, готовила новые наступательные операции. И как раз в период триумфа выставки Верещагина в Петербурге его хороший знакомый генерал М. Д. Скобелев был назначен командующим Закаспийским военным отделом и начал разрабатывать военную операцию, предусматривавшую наступление русских войск на крепость Геок-Тепе и захват Ахалтекинского оазиса в Туркмении. Вероятно, Скобелев сделал другу-художнику предложение отправиться в Среднюю Азию вместе с ним, но Верещагин думал уже об ином. О его планах Стасов писал 5 апреля брату Дмитрию: «Верещагин уезжает... на днях — в Париж и принимается писать начатые уже прежде картины из болгаро-турецкой войны... Говорит, в конце лета или по крайней мере скоро махнет на Дальний Восток — в Тибет, Китай, Японию, но ни за что не поедет в Ахал-

Текинскую или какую бы то ни было экспедицию. Баста, говорит, ездить по войнам!» Стасов добавляет к словам художника свой комментарий: «И давно пора. Уже как давно я ему это проповедую»^[253].

В начале войны с турками Стасов уговаривал Верещагина не уезжать на передовую. Но тогда Василий Васильевич его не послушал и объяснил, что видеть эту войну своими глазами — его долг, и нравственный, и художественный. Однако войны бывают разные. И ныне он уже думает иначе: с него достаточно!

Глава девятнадцатая **ИЗВЕСТНОСТЬ РАСТЕТ**

Прошедшее в некоторых периодических изданиях, в частности в газете «Голос», сообщение о выделении Верещагиным сразу после аукциона двадцати тысяч рублей Д. В. Григоровичу на организацию рисовальных школ было не совсем точным. Как следует из письма художника тому же Григоровичу, он немедленно предоставил на эти благотворительные цели десять тысяч рублей, а еще столько же обещал перечислить в течение двух лет. Испытанная в последние годы нужда и немалые долги заставили его быть более осторожным в своих расходах. По той же причине не все просьбы он посчитал нужным удовлетворить. В мае в ответ на предложение Третьякова дать деньги на школу глухонемых он написал: «...Не могу теперь жертвовать на школу глухонемых, как ни сочувствую этому Вашему делу, как и другим, потому что уже раздал много денег... Чтобы Вы верили моей искренности, скажу Вам, что даже помощь школе, устраиваемой в память покойного отца моего, я отложил до другого раза, до следующего случая продажи моих работ. То, что имею

теперь, необходимо мне для занятий, поездок и т. п., что всё, как Вы знаете, очень кусается»^[254].

Впрочем, и с поездками в дальние страны — Китай и Японию, — о коих Верещагин упоминал Стасову, он решил пока не спешить — успеется. Были дела более неотложные. В июне он отправляет больную мать в Германию, на воды, а в июле вновь берется в своей просторной мастерской в Мезон-Лаффите за живопись: надо было завершить еще три полотна, посвященные Русско-турецкой войне. Летом Верещагин встречается с приехавшим в Париж по своим делам Стасовым. Их дружеские отношения, давшие трещину накануне петербургской выставки, были вновь восстановлены, чему во многом способствовало участие Стасова в газетной полемике с «Новым временем», в ходе которой известный критик с присущей ему страстностью защищал Верещагина от несправедливых нападок руководимых Сувориным журналистов. В письмах родным Стасов упоминает, что Верещагин пригласил его пожить несколько дней в Мезон-Лаффите, но он отказался, поскольку ему дороги «свобода и независимость». Но в загородном доме художника он всё же бывает. В одном из писем Владимир Васильевич рассказывает, как на пути из Мезон-Лаффита, когда Верещагин с Елизаветой Кондратьевной провожали его в своем тарантасе, они остановились на знаменитой террасе, «в добрую версту», на краю Сен-Жерменского парка с замечательным видом на Сену и на панораму Парижа и долго любовались закатом.

Однако из-за забывчивости Верещагина свидания с художником в Париже не раз срывались. В письме жене своего брата Дмитрия, П. С. Стасовой, критик с юмором описывал, как Верещагин, перепутав время, тщетно прождал его у отеля, где остановился Владимир Васильевич, целых два часа, а при встрече сделал ему

выговор за срыв встречи и посетовал, что может не успеть на поезд в Мезон-Лаффит: «„Да этак я опоздаю! Мне достанется от Елизаветы Кондратьевны!“ И во все лопатки бросился бежать, как маленький мальчик точь-в-точь»^[255]. Из этого эпизода вдруг проглядывает, что горячий нравом художник иногда всерьез побаивался прогневить свою хрупкую жену-немку.

Со временем Верещагин, кажется, понял, что, отказавшись по своим атеистическим убеждениям от венчания по православному обряду, совершил серьезную ошибку. В случае его смерти (такая возможность возникала неоднократно) у вдовы могли возникнуть проблемы с доказательством юридических прав на наследство. Да и в поездках по России и за границей из-за не оформленного по российским порядкам супружеского статуса художник предпочитал не появляться вместе с Елизаветой Кондратьевной в обществе, при открытии выставок, когда собиралось много газетных репортеров, дабы не привлекать к ней излишнего внимания. Даже его выставку в Париже жена посещала инкогнито и отдельно от мужа. Мало кто кроме Стасова видел их вместе. Последний же — вероятно, в результате доверительного разговора с Верещагиным — был осведомлен о своеобразии их супружеского союза и в письмах родным избегал называть Елизавету Кондратьевну женой художника. Знакомство с ней критика произошло в марте 1874 года, когда юная Елизавета готовилась вместе с Верещагиным к отъезду в Индию и они вместе заходили в Публичную библиотеку к Стасову — посмотреть литературу об этой стране и атласы. Владимир Васильевич тогда писал брату Дмитрию о *возлюбленной* Верещагина: «...немка из Мюнхена, недурненькая, а главное, преумная и преэнергическая». Почти теми же словами Стасов отзывался о ней в письме дочери Софье,

называя «барышней... чрезвычайно умной, образованной и энергической». Наконец, в июне 1875 года, когда Верещагины находились в Индии, Стасов сообщал Софье, что «в числе множеств других поручений мой приятель Верещагин, живописец, просит меня... отыскать здесь его прежнего сапожника и заказать разную обувь ему и его сожительнице, путешествующей с ним»^[256].

Чем более ширилась известность Верещагина в России и в странах Европы, тем яснее он понимал, что в той нравственной атмосфере, которая его окружала и считалась общепринятой, статус Елизаветы Кондратьевны как его жены следовало узаконить по всем принятым нормам. Однако решение этого вопроса затянулось еще на два года, до очередного приезда вместе с ней в Россию.

Одна из картин, которую заканчивал Верещагин, называлась «Турецкий лазарет», и она запечатлела жутковатую сцену, когда-то увиденную художником вместе с писателем В. И. Немировичем-Данченко сразу после взятия Плевны. В книге «Год войны», отрывок из которой писатель привел в очерке о Верещагине, опубликованном в «Художественном журнале», он писал: «Мы вошли в дверь болгарского дома. Пахнет свежераскопанной могилой, точно моровая язва в воздухе. Входим вверх по лестнице, где запеклись кровавые лужи, на балкон, весь пол которого покрыт органическими остатками самого отвратительного свойства, клочьями прогнивших тряпок. Открываем первую дверь — пятеро мертвых — на полах без подстилки в ряд лежат. Один, видимо, к двери полз — так и умер, не достигнув дверей. Головы на полу, глаза открыты. В ранах копошатся черви. В другой комнате двое мертвых и двое живых. Один стоит, прислоняясь к стене, и смотрит на нее блуждающими глазами.

Видимо, он уже помешался, не понимает ни по-турецки, ни по-болгарски». Приведший знаменитых соотечественников в этот дом доктор Стуковенко с горечью говорит: «У нас любят во время сражений летать на конях, восхищаться атаками и геройством. Пойдемте до конца, посмотрим эту изнанку войны»^[257].

Чтобы написать одну из задуманных им картин «Перед атакой», изображавшей эпизод третьего штурма Плевны, Верещагину понадобилось освежить свои болгарские впечатления. Осенью он вновь едет на Балканы, в места былых боев, а по возвращении в Париж пишет Третьякову: «Не могу выразить тяжесть впечатления, вынесенного при объезде полей сражения в Болгарии, в особенности холмы, окружающие Плевну, давят воспоминаниями. Это сплошные массы 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»^[258]. Очевидно, имелся в виду тот холм, с вершины которого Александр II со свитой наблюдал в день своих именин штурм Плевны.

Успех прошедшей на рубеже 1879–1880 годов парижской выставки и та поддержка, которую оказал ему в это время через местную прессу Тургенев, позволили Верещагину завязать знакомства с некоторыми светилами литературно-художественного Парижа. Он сходится с известным драматургом, автором «Дамы с камелиями» Александром Дюма, сыном знаменитого романиста. Их сближению, вероятно, способствовал интерес младшего Дюма к живописи. В своем роскошном особняке на Авеню де Вильер драматург собрал большую коллекцию картин

современных художников, в основном французских, — Диаса де ла Пенья, Камиля Коро, Шарля Франсуа Добиньи, Теодора Руссо, Эжена Девериа — творчество последнего было представлено портретом Виктора Гюго. В коллекции Дюма было кое-что и из работ парижского приятеля Верещагина Ю. Я. Лемана. По мнению хозяина дома, одной из лучших в собрании была картина с изображением обнаженной женщины кисти очень дорого ценившего свои работы Эрнеста Мейсонье. Вероятно, полотно было подарено драматургу автором: Дюма-сына связывала с Мейсонье самая теплая дружба. Вспоминая драматурга уже после его кончины, Верещагин писал, что этот «оракул городских салонов», остроты которого «передавались в большом свете из уст в уста», ценил свое собрание живописи и с гордостью показывал его гостям. Великолепная коллекция обошлась Дюма сравнительно недорого. Художники, по словам Верещагина, отдавали ему свои картины по весьма низким ценам, «считая за честь помещать их в собрание человека с таким именем и с таким вкусом»^[259].

Надо полагать, Василию Васильевичу, не отличавшемуся особым почтением к общепринятым нормам семейной жизни, пришлось по душе свободомыслие, проявляемое в этом плане французским драматургом. «В первый раз, что я был у него, — вспоминал художник, — Дюма рассказал, что его две дочери не крещены: „Когда вырастут, пусть сами выберут себе вероисповедание или по своему желанию, или по вере будущего мужа“». Популярность в Париже Дюма-сына побуждала многих домогаться знакомства с ним, но драматург, по словам Верещагина, держался высокомерно и относительно легко сходилась лишь с русскими, поскольку был женат на русской, княгине Надежде Нарышкиной. И это этническое предпочтение

при выборе друзей и знакомых вызывало некоторое раздражение у его приятеля, художника Мейсонье, не раз пенявшего Дюма в дружеских беседах: «...твой русский, твои русские...»

Готовя свои новые картины о войне с турками к показу в Париже, Верещагин решил всё же сначала провести осенью 1881 года крупную выставку в Вене. Он хотел представить на ней все наиболее значительные произведения, написанные им по впечатлениям от войн в Туркестане и на Балканах и по итогам путешествия в Индию. К организации венской выставки Василий Васильевич подключил младшего брата Александра, который под руководством Скобелева принимал участие в Ахалтекинской экспедиции и после ее успешного завершения приехал в отпуск в Париж. Получив согласие Третьякова предоставить для выставки картины и рисунки из его собрания, Верещагин в июле отправил за ними Александра Васильевича. Среди намеченных для экспонирования в Вене были лучшие картины туркестанского цикла — «Апофеоз войны», «Нападают расплох», «Торжествуют», «Двери Тамерлана».

С картинами балканской серии, поскольку художник предпочел пока оставить их у себя, и вовсе проблем не было.

Выставка в Вене открылась в середине октября в здании Общества художников Кюнстлерхауз. Получилась она весьма представительной и состояла из восьмидесяти восьми картин: тридцати четырех из туркестанской серии, тридцати трех — индийской и двадцати одной — балканской. Длившаяся 28 дней, она почти сразу стала в Вене сенсацией. В книге «У болгар и за границей» А. В. Верещагин вспоминал: «В зале первого этажа, против дверей, брат выставил громадную картину, изображавшую „Великого Могола в своей мечети“. Картина эта при вечернем освещении,

как и в Петербурге, поражала своей красотой... На другой день во всех газетах появились самые восторженные отзывы о выставке. В первый же день, при дневном освещении, перебивало около трех тысяч человек»^[260]. В последующие дни ажиотаж публики, заинтригованной газетными отзывами, продолжал нарастать. По свидетельству А. В. Верещагина, случалось, что двери и окна не выдерживали напора толпы перед входом в здание: «Сквозь выломанные окна просовывались головы людей, палки, зонтики, слышались крики, мольбы, шум, брань. Вообще творилось что-то невозможное».

В те дни петербургская газета «Порядок» сообщала: «Выставка картин В. В. Верещагина представляет собою небывалое до сих пор в Вене зрелище. С 9 часов утра и до 10 часов вечера сплошная масса народа не только наполняет собою все здание Künstlerhaus'a, в котором помещается выставка картин, но и на улице у подъезда в течение целого дня вы видите несколько сот человек, ожидающих входа на выставку. И если вам удастся наконец пробраться как-нибудь в зал верещагинских галерей — вы не без удивления увидите здесь представителей аристократических фамилий рядом с рабочими, членов высшей бюрократии, важных осанистых генералов вперемежку с мелким бюргером и рядовым линейным солдатом. В Вене это явление небывалое, ибо ни в одном из европейских больших городов классы общества не обособлены так, как в Вене. Но выставка Верещагина произвела как бы нивелирующее действие: и князь, и крестьянин, и миллионер-банкир, и простой рабочий — все наперерыв друг перед другом спешат внести в кассу 30 крейцеров (а по воскресным дням 10 крейцеров), чтобы поскорее взглянуть на произведения могучего таланта»^[261].

О своей заинтересованности в том, чтобы выставку посмотрело как можно больше посетителей — не только аристократов, но и простых людей — Верещагин писал Стасову: «Я... потребовал сбавить цены на вход и громко говорил, что желаю показать свои картины не 10 000 графов и графинь, а 200 000 или 300 000 венцев, сколь возможно более бедных и незнаменитых. Эти мои слова были подхвачены газетами и разнесены по всем форштатам, так что... я вдруг стал самым популярным человеком в Вене...»

Через несколько дней художник сообщает своему корреспонденту о необыкновенном ажиотаже вокруг его картин: «Что делается на моей Венской выставке, Владимир Васильевич, того и пересказать Вам нельзя: 2 раза в день набережная перед зданием Künstlerhaus совершенно запружается народом, проезда и почти прохода нет, выдача билетов прекращается, потому что все галереи и огромная Vestibule полны народом до того, что двигаться невозможно. Ничего подобного в России даже не было — как верно, что живопись язык всемирный, надобно только хорошо изучить этот язык, чтобы уметь говорить на нем со всеми как следует» ^[262].

Что же так поразило венцев на выставке Верещагина? О чем писала местная пресса? Некоторые отзывы привел В. В. Стасов в статье «Венская печать о Верещагине»: «Между верещагинскими картинами на сюжеты индийские и туркестанские, говорит „Tageblatt“, есть художественные произведения необыкновенной красоты, и, несмотря на это, военные картины... более всех других созданий оригинального русского живописца поражают и привлекают к себе каждого. Кто увидит их вечером (при электрическом освещении), наверное, проведет беспокойную ночь: даже во время сна будут его преследовать ужасы войны, как они здесь изображены с поразительной виртуозностью».

Рецензент «Morgenpost» отмечал: «Верещагин научился видеть и писать в двух странах света, в Европе и Азии, в путешествиях и на войнах. Он рос, словно какой-то художественный ландскнехт; его копьем была кисть, его щитом — палитра. Он мерз и горел, и исходил кровью с товарищами на войне, он лежал с ними в палатках, среди туркестанских степей и в замерзших рвах Шипки и Плевны. Вот где он добыл горячее, сочувствовавшее им сердце, он с ними слился воедино... Его искусство совестливое, правдивое; он считает своим долгом показать миру те страдания, в которые он сам себя ввергает, развязывая войны... Картина „После сражения под Телишем“ есть что-то уподобляющееся видению Иезекииля. Нечто еще более безотраднее, чем эти 1300 трупов, над которыми священник поет в открытом поле панихиду, показывает нам Верещагин в своем „Турецком госпитале“» ^[263].

Местные газеты писали, что эта выставка от самого входа производила почти на каждого необыкновенное художественное впечатление: лестницы были увешаны индийскими, тибетскими, кашмирскими, самаркандскими коврами, драпированы тканями, привезенными из тех стран, где побывал автор картин. В витринах была размещена своего рода этнографическая коллекция — идолы, одежда, оружие, музыкальные инструменты... Оставалось признать: «Такой изящной, полной вкуса и интереса внешней обстановки на художественных выставках у нас, в Вене, отроду не видано» ^[264].

Огромный успех венской выставки был неоспорим, и это констатировало даже «Новое время» Суворина, весьма ядовито писавшее о петербургской экспозиции художника. Теперь та же газета с оттенком гордости за соотечественника описывала посещение выставки императором Францем Иосифом, не преминув заметить,

что автор картин давал высокому гостю свои пояснения и что после осмотра экспозиции император заявил: «Прекрасно, но и ужасно! Сколько бедствий приносит война!», а прощаясь, высказал художнику слова признательности и восхищения его талантом.

Верещагина же более радовал интерес к его выставке других посетителей, о чем, отправляя в Петербург газетные вырезки, он писал в ноябре Стасову уже из Парижа: «Обратите внимание, Владимир Васильевич, на заметку: *Верещагин и крестьяне*, в которой говорится, что крестьяне окрестностей Вены тронулись по железным дорогам для посещения моей выставки и что между ними только и толков, что „о картинах войны Верещагина“ — черт побери, ничего более лестного я до сих пор еще не заслужил»^[265]. Возвратившись в Париж, он уже хлопочет об организации здесь своей новой выставки, на которой будут показаны три последних, недавно законченных полотна: «Перед атакой», «После атаки. Перевязочный пункт под Плевной» и «Турецкий лазарет». Подходящее помещение помог подыскать Тургенев в здании газеты «Галуа», которой владел выходец из России И. Ф. Цион.

Общие итоги венской выставки превзошли самые смелые ожидания. Из-за небывалого наплыва посетителей Венское общество художников получило чистую прибыль в размере 15,5 тысячи флоринов. За 26 дней картины Верещагина посмотрело более ста тысяч человек. Было продано почти 32 тысячи каталогов. После столь громкого успеха в Вене русского художника упрашивают провести подобную же выставку в Берлине.

При закрытии экспозиции в Кюнстлерхауз Товарищество славянских студентов в Вене решило устроить банкет в честь Верещагина. На него были приглашены журналисты местных изданий и, само

собой, виновник торжества. Однако Верещагин, не любивший пышных застолий, поблагодарив студентов телеграммой из Парижа, сообщил, что приехать не сможет. Радость и глубокое удовлетворение от успеха выставки в Вене были омрачены — художник узнал о смерти матери, о чем в середине ноября уведомил Стасова: «...Получили известие о кончине матушки моей — исстрадалась наконец»^[266].

Одну из встреч с Тургеневым в период подготовки к парижской выставке Верещагин позднее описал в очерке о знаменитом писателе. Иван Сергеевич в тот день читал недавно законченный рассказ «Отчаянный». «Я знал, — вспоминал художник, — что Тургенев хорошо рассказывает, но в последнее время он был всегда утомлен и начинал говорить как-то вяло, неохотно, только понемногу входя в речь, оживляясь. В данном случае, когда он дошел до того места, где Мишка ведет плясовую целой компании нищих, И. С. живо встал с кресла, развел руками и начал выплясывать трепака, да как выплясывал! Выделывая коленца и припевая: тра-та-та-та-та! тра-та-та! Точно 40 лет с плеч долой; как он изгибался, как поводил плечами! Седые локоны его спустились на лицо, красное, лоснящееся, веселое. Я просто любовался им и не утерпел, захлопал в ладоши, закричал: „Браво, браво, браво!“ И он, по-видимому, не утомился после этого; по крайней мере, пока я сидел у него, продолжал оживленно разговаривать; между тем это было очень незадолго до того, как „болезнь схватила его в свои лапы“, как он выражался...»^[267]

Выставка трех новых картин в помещении газеты «Галуа» открылась в первых числах декабря и вновь, как и предыдущая, два года назад, стала событием художественной жизни Парижа. Газета «Temps» писала о ней: «Верещагин теперь стал парижской знаменитостью; у него на выставке такая давка, какой

не бывает на бирже в самые горячие финансовые дни»^[268]. Ознакомить российскую публику с наиболее характерными отзывами прессы вновь взялся Стасов, напечатав статью в газете «Голос». Он отметил, что подавляющее большинство парижских газет, за редким исключением, высоко оценило верещагинские картины и с ними солидарны побывавшие на выставке известные французские художники Жером и Мейсонье. Столь же высокие отзывы о них дали в своих публикациях парижские корреспонденты берлинских и лондонских изданий. Лондонская «Pall-Mall Gazette», например, писала, что выставка Верещагина — «великая художественная сенсация Парижа» и что русский художник «смотрит, как Гамлет, на постыдные вещи, держащие мир в плену; он глядит на них с горестью, иронией и воспроизводит их на холсте с неподражаемой правдой и достоинством». Обычно сдержанная «Times» пошла в комплиментах еще дальше и назвала русского мастера гениальным живописцем, значительнейшим современным художником. Подобные отзывы дали право Стасову на критику газетой «Новое время» трех выставленных в Париже картин Верещагина ответить с ядовитым сарказмом: «Верещагин так мало имеет успеха на Западе, что его засыпали предложениями из Гамбурга, Праги, Львова, Лондона и других городов выставить там свои картины. Вот-то ретроградам!»^[269]

Еще при подготовке выставки в Петербурге Верещагин замышлял устроить в залах на Фонтанке музыкальные концерты и вел по этому поводу переговоры с Н. А. Римским-Корсаковым. Однако эта идея тогда не была реализована, о чем Римский-Корсаков писал М. А. Балакиреву: «Верещагинские концерты расстраиваются: зал мал для оркестра, а квартетных вечеров Верещагин, по-видимому, не

хочет»^[270]. Ту же идею художник пытался воплотить в жизнь и на парижской выставке, о чем писал Стасову: «Не забудьте послать мне *нот для фисгармонии и для небольшого оркестра* (в 30, 35 человек), нашей церковной музыки или народной... мелодий... меланхолического характера... „Со святыми упокой“ вышлите непременно»^[271]. Именно такая музыка, как он считал, в унисон с содержанием его военных картин будет настраивать зрителей на скорбный лад. Но в Париже, как и в Петербурге, реализовать этот замысел не удалось. Однако на выставке в Вене тихая мелодия фисгармонии всё же звучала.

В дни работы парижской выставки Тургенев отправил короткое письмо Эмилю Золя, находившемуся в Медине: «...Мой друг, художник Верещагин, о котором я, кажется, много Вам рассказывал, желал бы показать Вам некоторые из своих новых картин; они выставлены в настоящее время в редакции „Gaulois“. Напишите мне, если Вы в самом деле думаете приехать в Париж, и назначьте мне час и день, чтобы позавтракать вместе и потом пойти осматривать картины»^[272]. Но выставка была прервана досрочно из-за конфликта между Верещагиным и владельцем газеты Ционом. Илья Фаддеевич Цион, по воспоминаниям современников, был личностью малопривлекательной. Физиолог, профессор Петербургского университета и Медико-хирургической академии, он был вынужден покинуть Петербург по требованию студентов, возмущенных его грубым обращением. В Париже он выгодно женился на дочери богатого поставщика русской и французской армий, после чего приобрел газету «Галуа».

О сути инцидента с Ционом, ставшего предметом обсуждения в парижских и петербургских газетах, Верещагин информировал Стасова: «Я нанял у этого господина помещение для моей выставки и имел случай

по этому поводу ознакомиться с его грубостью. На днях он был крайне резок с одним моим приятелем, мирным и безобидным человеком, а затем просто нахален со мною (послал меня к черту в глаза); тогда я ударил его по роже, 2 раза, шляпою, которую держал в руке; на вытянутый им из кармана револьвер я вынул свой и направил ему в лоб, так что он опустил свое оружие и сказал мне, что „сказал мне грубость по-приятельски“»^[273]. Находившийся в это время в Париже русский ученый-биолог А. О. Ковалевский выразил солидарность с Верещагиным по поводу этого инцидента. На конфликт отреагировал и Тургенев. В письме Григоровичу он сообщал: «Здесь на днях Верещагин поколотил редактора „Gaulois“, в залах которого были выставлены новые (весьма замечательные) картины нашего бурного живописца. Этот редактор Mr de Cyon (по нашему Цион, одесский еврей, бывший профессор) — великий мерзавец; но вам лучше всякого другого известно, как трудно „варить пиво“ с Верещагиным. Выставку закрыли, а жаль — публики ходило много... великое впечатление»^[274].

Стасову же именно такой Верещагин, не обузданный в своих эмоциях, всегда готовый дать отпор, подобно знаменитому скульптору эпохи Возрождения Бенвенуто Челлини, особенно нравился, и именно такие свойства его характера критик имел в виду, когда года за полтора до инцидента с Ционом писал брату Дмитрию: «Вот, например, возьмем хоть бы Верещагина, Васюту. С ним долго быть решительно невозможно, ни за какие пряники... Ну и что же! Все-таки такого парня, как он, навряд ли найдешь у французов, англичан, немцев (а тем паче — итальянцев) в настоящую минуту»^[275].

В двадцатых числах февраля выставка картин Верещагина открылась в Берлине, в театре Кроля. Сообщая о ней, «Berliner Zeitung» писала об огромном интересе публики к тому, как русский художник кистью и палитрой сражается против ужасов войны и деспотизма, и отмечала, что в этом его великая услуга культуре. Петербургский «Голос», цитируя немецкие газеты, отмечал, что жителей Берлина не отпугивает расположение театра Кроля на окраине города — каждый день туда выстраиваются огромные очереди, и это свидетельствует о том, что в Берлине выставка Верещагина будет столь же популярна, как в Вене и Париже.

В общем потоке хвалебных отзывов берлинской прессы лишь консервативная «Deutsches Tageblatt» выступила с критикой экспозиции. Сам же Верещагин шутливо сообщал Стасову, насколько он ныне пользуется успехом в германской столице: «В Берлине нравятся мои картины до того, что положительно неудобно делается жить в городе, узнают не только на выставке, но и в ресторанах и на улице — то-то бы денег собрать можно было, показывая меня хоть за 5 копеек»^[276].

В один из дней выставку посетил видный немецкий военачальник и военный теоретик, проповедовавший идею неизбежности войн, восьмидесятилетний Хельмут Мольтке. Фельдмаршала водил по выставке сам автор картин. Возле полотна «Апофеоз войны» с изображенной на нем горой человеческих черепов он особо задержал высокого гостя и наставительно, как учитель непослушному ученику, несколько раз повторил творцу германской победы над Францией, что картина сия посвящается «всем великим завоевателям, прошедшим, настоящим и будущим».

Александр Васильевич Верещагин вспоминал, что после визита Мольтке число военных среди посетителей выставки резко поубавилось. Оказалось, что Мольтке запретил офицерам осматривать ее, полагая, что знакомство с картинами, живописующими ужасы войны, может вредно отразиться на умонастроении людей, посвятивших себя военной карьере.

После Берлина картины Верещагина продолжили путешествие по Европе: экспонировались в Гамбурге, Дрездене, Дюссельдорфе, Брюсселе. Но сам художник всё время находиться при экспозиции не считал нужным и появлялся лишь на церемониях открытия выставок. Картины сопровождал по европейским городам его брат Александр. В книге «У болгар и за границей» А. В. Верещагин писал, что везде, за исключением Брюсселя, успех выставок был огромный. В Берлине посетителей оказалось даже больше, чем в Вене: за 70 дней — почти 138 тысяч человек, в Дрездене за 36 дней — 35 тысяч. Да и в Брюсселе, несмотря на неполадки с освещением в первый день работы, что повлияло на интерес публики, публика на выставку всё же ходила. В целом же, по мнению А. В. Верещагина, принимавшего самое деятельное участие в организации европейских выставок, они материально оправдывали себя лишь в самых больших городах с миллионным населением. И старший брат с его мнением был согласен.

Глава двадцатая

«Я НАЙДУ СЕБЕ ДРУГИЕ СЮЖЕТЫ»

Необычайный интерес, проявленный европейцами к картинам Верещагина, воодушевил его. В самый разгар венской выставки, когда, по сообщению художника

Стасову, «крестьяне окрестностей Вены тронулись по чугункам на выставку мою», Верещагин поделился с критиком своими дальнейшими планами: «Еще масса картин в голове, буду продолжать и продолжать. Это будет своего рода „Памятник“, к которому „не зарастет народная тропа“»^[277]. А поскольку наибольшее впечатление на публику производили его военные картины, то Верещагин намеревался и далее развивать эту тему.

Очевидные успехи на художественном поприще, растущая слава в России и Европе побудили художника подготовить к изданию сборник своих очерков, написанных по впечатлениям от жизни на Кавказе, путешествий по Средней Азии и Русско-турецкой войны. В одном из писем весны 1882 года он просил Стасова разыскать в петербургских газетах некоторые его статьи о Средней Азии. Художник не без основания полагал, что такая книга, им самим иллюстрированная, в которую войдут и автобиографические очерки, поможет поклонникам его творчества получить более полное представление о его жизни и взглядах.

А жизнь продолжала испытывать Верещагина на прочность. В апреле он перенес сильнейший приступ малярийной лихорадки, которая периодически и почти всегда неожиданно напоминала о себе. Очередное письмо Третьякову из Мезон-Лаффита он начал словами: «Я так был болен, что как будто из гроба вылез теперь». О том же он писал Стасову: «Я вылез из гроба и снова дышу». Вероятно, во время болезни его вновь мучили страшные воспоминания об увиденном на войне. В письме Стасову художник возвращается к категорическому «Баста!», сказанному после петербургской выставки: «Больше батальных картин писать не буду — баста! Я слишком близко принимаю к сердцу то, что пишу; выплакиваю (буквально) горе

каждого раненого и убитого... Я найду себе другие сюжеты».

Вспомнив, что недавно видел отзывы американских изданий о его успехе в Европе, Верещагин добавил: «Картины мои будут путешествовать с братом Александром сначала по Европе, а потом, вероятно, и в Америке»^[278].

Опасная болезнь, подточившая силы художника, заставила его всерьез задуматься о том, что пора наконец должным образом оформить свои отношения с Елизаветой Кондратьевной, с которой он был связан совместной жизнью уже более десяти лет. Верещагин писал Стасову в мае: «Кажется, я совсем на ногах теперь, хотя они еще и слабы, да и голова всё шумит от хинина и морфия, в особенности, кажется, от первого, которого я столько съел и получил под кожу, что едва не отравился... Не знаю, писал ли Вам, что скоро обвенчаюсь с Елизаветой Кондратьевной — боюсь, что милые родственники обдерут ее до юбок, коли помру... Не легче ли повенчаться в России без формальностей? Черкните поскорее пару слов, собравши справки»^[279]. Венчание состоялось в том же году в Вологде.

Итак, важное решение не писать более картин на военные сюжеты принято. Но чем же заняться? Для начала художник задумал подготовить иллюстрации к сборнику своих очерков, который намечался к публикации в Петербурге. Он гравирует для него портреты крестьянина-охотника из Новгородской губернии, доброй своей няни Анны, любовно опекавшей его в детстве, лейтенанта Скрыдлова, с которым отличился на Дунае во время войны с турками, духоборов и молокан, встреченных на Кавказе, среднеазиатские сценки. А в живописи хорошо бы исполнить картину, которая обобщенно представит образ России — ее уместно будет экспонировать вместе

с другими полотнами на зарубежных выставках, как и на предстоящей в будущем году выставке в Москве. Так родилась мысль написать вид Московского Кремля через реку, из Замоскворечья. О работе над этой картиной Верещагин в августе 1882 года извещал Стасова и признавался, что испытывает определенные трудности: «Вообще работишка идет тихо и вяло. Таким запоем, как прежде, не пишу...» Спустя несколько дней, в новом письме своему постоянному корреспонденту, Верещагин касается своего душевного настроения и связанного с ним творческого кризиса: «Я крепко перетряхнут последнею болезнью, подействовавшей, конечно, на мозг, так как причина ее сильное нервное напряжение. Теперь я понимаю болезнь Гоголя, после которой он начал каяться и самобичевать. Будь я религиозен, едва ли бы я не склонился по этой дорожке. Мысль о близкой смерти не покидает меня, с нею ложусь в постель, с нею и встаю утром» ^[280].

Осенью, в октябре, Верещагину должно было исполниться 40 лет, и Стасов в связи с этой датой решил подготовить большой биографический очерк о своем друге-художнике для нового петербургского издания «Вестник изящных искусств», редактором которого был назначен искусствовед А. И. Сомов. По просьбе Стасова Василий Васильевич регулярно сообщает в письмах все интересующие критика сведения из своей жизни — из Мезон-Лаффита, а затем, в сентябре, из курортного местечка Ла Бурбуль, где лечится от последствий очередного приступа лихорадки. Пишет об учебе в Петербургской академии художеств и в Париже, о поездках на Кавказ, о своем участии в Туркестанской военной кампании и в обороне Самарканда. Попутно проясняет и некоторые свои жизненные принципы и отношения с людьми, от которых зависел по службе: «Я просил Кауфмана не

награждать меня, за что он страшно озлился и спросил: „Если государь пришлет вам крест, что же вы сделаете?“ „Отошлю назад“, — был мой ответ. — „Вы оскорбляете государя трррр!!!“ и т. д. Однако мы после помирились. Кауфман был человек высокой честности, умен, храбр... Я много обязан истинно просвещенному вниманию Кауфмана...»^[281]

Приходится вспомнить о болезнях и ранах, которые сказываются на его самочувствии: «Лихорадки трясут меня с необыкновенной силой при всяком удобном случае, и думаю, что организм мой крепок, если еще не совсем расшатался. Маленький шрам от самаркандской раны не болит, но большой от дунайской побаливает иногда и, главное, отдается онемением в левой ноге... Силенки в 40 лет сильно опустились, цель жизни утеряна...»^[282]

Развеять сплин, в который он впал после перенесенной болезни, лучше всего было бы каким-нибудь путешествием: свежие впечатления дали бы толчок и для новых живописных работ. И лучше всего было бы найти источник вдохновения где-то в России. Однако, как ему известно, на родине после убийства Александра II был усилен полицейский режим, и путешествовать свободно едва ли удастся. «Затаскают по участкам и канцеляриям за разными дозволениями, — делится он опасениями со Стасовым. — По живости характера я способен буду кому-нибудь и в харю плюнуть, и в рожу дать»^[283]. В конце концов Верещагин решил все же вновь отправиться в Индию — на этот раз без жены. В октябре двинулся по тому же маршруту: Средиземное море, Суэцкий канал, Красное море, а дальше уже недалеко и до Индии. После распродажи на аукционе написанных во время предыдущего путешествия в эту страну этюдов, которые могли служить подспорьем для

создания больших картин, с планами продолжить некогда задуманную «Индийскую поэму» пришлось расстаться. Из Агры в ноябре Верещагин шлет письмо Стасову, в котором сообщает, что планы у него довольно скромные: «Уже, конечно, сюжетов не найду здесь, а только сделаю несколько этюдов». Вероятно, в этот приезд в Индию художник вновь столкнулся с подозрительным отношением к себе со стороны английских колониальных властей, что вызывает у него взрыв эмоций: «Не дикая ли это вещь, что до сих пор к писанию относятся так враждебно и подозрительно. В Индии меня считают (большинство) за агента русского правительства, а русское правительство, в особенности сам, считают меня за агента революционеров и поджигателей; недостает только, чтобы заподозрили во мне английского агента, несмотря на мою национальность. Кабы не наш белый террор, с каким бы удовольствием покатыл я по России, сколько планов составил, но вижу, что теперь это немыслимо»^[284]. При этом Верещагин сетует: «Что за скука писать бессодержательные вещи, как ни красиво, а всё чуждо». Так стоило ли менять скуку в Париже на скуку в Индии? Истинные свои намерения художник проясняет в более позднем письме Стасову: «Конечно, сюжеты индийские не интересуют меня, хотя, впрочем, есть один, для которого я главным образом и поехал сюда; этот, впрочем, проймет не одну только английскую шкуру»^[285].

В этих словах звучит глухой намек на что-то очень серьезное, что должно не понравиться надменным англичанам. И эта скрытая от посторонних глаз истинная цель его поездки в Индию явно расходится с той официальной версией, которая — вероятно, со слов самого Василия Васильевича — попала в печать. Например, «Художественный журнал» в конце 1882

года со ссылкой на французские газеты сообщал, что Верещагин, показавший недавно свои картины в Брюсселе, отправляется теперь в Индию, «где он намерен заняться, по заказу принца Уэльского, рисованием пейзажей и туземных костюмов»^[286]. Понятно, что французские периодические издания могли узнать это лишь от самого художника. Но любой человек, близко знавший Верещагина, прочитав подобное сообщение, едва ли поверил бы в эту басню. Да разве может такое случиться, чтобы Верещагин, никогда не работавший на заказ, отправился в Индию по поручению принца Уэльского для рисования местных костюмов? Никогда наследник английского престола не смог бы руководить действиями гордого и независимого Верещагина! Однако в Индии столь удобная версия могла бы сработать как прикрытие для истинных намерений художника.

Дело, разумеется, обстояло совсем иначе. Художник наконец-то решил воплотить на холсте волновавший его еще с первого путешествия в Индию замысел — о жестоком подавлении англичанами в конце 1850-х годов народного восстания в своей колонии. Сведения о нем проникли и в английскую печать. Прогрессивный публицист Д. Брайн писал в 1857 году в газете «People's Paper»: «Англичане в Индии... изобрели способ казни настолько ужасный, что всё человечество потрясено. Они, эти милосердные христиане... придумали утонченное средство — привязывают живых людей к дулам пушек, а затем стреляют, разрывая людей на мелкие части, разбрызгивая кровавый дождь из кусков человеческого тела и внутренностей на зрителей»^[287]. Вот этот сюжет и собирался живописать Верещагин. Верный своему принципу соблюдать предельную точность в деталях, он хотел выяснить в местах совершения казней, какие именно пушки использовали

палачи, как выглядела форма производивших экзекуцию английских солдат и офицеров. И всё это он в Индии нашел, написал необходимые этюды. Лишь после этого художник выбрался в горы, в знакомый ему район Дарджилинга, чтобы вновь писать хребты Гималаев. Однако подвела погода. В письмах он жалуется, что вершины гор закрыты облаками и приходится ждать по нескольку дней, прежде чем снежные пики озарятся солнцем.

Пока Верещагин находился в Индии, его картины под присмотром брата Александра продолжали путешествие по Европе — экспонировались в Будапеште и снова вызвали огромный интерес: за 40 дней выставку посетило почти 60 тысяч человек. Восхищенный отзыв о полотнах русского мастера оставил знаменитый венгерский композитор Ференц Лист, назвавший русского художника гением живописи.

Из Дарджилинга Верещагин писал Третьякову — благодарил за присылку по его просьбе 25 тысяч франков (в долг) и спрашивал совета, в каком помещении лучше организовать намеченную к показу в Москве выставку. Подходящие залы были найдены в здании немецкого клуба «на Софийке». Уже после возвращения из Индии ему пришлось самому вплотную заняться всеми хлопотами по организации московской экспозиции — перевозка из Европы упакованных в ящики картин потребовала, как обычно, нескольких железнодорожных платформ.

И вот 12 апреля 1883 года выставка, которую с нетерпением ждали в Москве, была открыта. Как и в Петербурге несколькими годами ранее, собрание произведений, представленное зрителям, в основном делилось на две части: картины индийские и балканские — о войне. Кроме них были показаны еще несколько новых полотен, в том числе «Вид на Кремль из Замоскворечья». Зная, что «Вид на Кремль...» должен

появиться на московской выставке, Стасов в письме Третьякову советовал обратить на него внимание. Третьяков ответил: «„Кремль“ этот я видел в Париже, неоконченным еще. Скажу *между нами*, — он мне не очень-то понравился. Фотографический вид, в ярких, блестящих, мало знакомых нам, москвичам, красках. А какой чудесный, волшебный бывает наш Кремль! Особенно по осенним вечерам!»^[288] Картину эту действительно нельзя отнести к удачам художника. Художественное чутье Третьякова и на сей раз не подвело.

Отзывы прессы на московскую экспозицию картин Верещагина были, как и три года назад в Петербурге, разноречивы. «Московский листок», например, напоминал, что представленные вниманию москвичей полотна уже были показаны почти во всех столицах Европы и произвели там «громадную сенсацию». Однако, по мнению автора обзора, военные картины художника приносят России мало чести. «Листок» обвинял Верещагина в бестактности и отсутствии патриотизма. Он, писала газета, «не русский патриот, а постоянный житель Парижа и, следовательно, космополит. Он задался задачей не отдать должную справедливость славному русскому воинству, сумевшему победить... но старался выставить на вид только наши неудачи, наши промахи и их жертвы. Верещагин объясняет это ненавистью к войне и желанием вселить к ней отвращение в массах»^[289].

«Русские ведомости» отозвались о выставке с одобрением, и потому именно в этой газете Верещагин опубликовал свой ответ «Московскому листку», в котором писал: «Я уверен, что истинные патриоты низко поклонятся мне за мои картины войны». На том полемика не закончилась. «Листок» вновь выступил с упреками в адрес Верещагина и выразил сожаление,

что в одной из своих картин («Под Плевной») художник связал появление монарха на театре военных действий с плевненским поражением. А будь он истинным патриотом, рассуждал журналист, так мог бы написать государя вручающим георгиевские кресты раненым героям или «со слезами на глазах утешающим страдальцев...».

«Русский курьер» выступал с других позиций: «Выставку Верещагина положительно следует закрыть. Помилуйте: картины эти вопиют против „славных“ войн, они пробуждают чувство глубокого отвращения к кровавой бойне, глубокой жалости к этим друг друга истребляющим „нашим“ и „неприятелям“». «Вся нынешняя выставка, — резюмировал автор, — является торжеством великого таланта, согретого и просветленного идеями гуманизма и справедливости»^[290].

Увидевший московскую выставку И. Е. Репин отметил в письме В. В. Стасову отдельные промахи автора, но в целом очень высоко оценил живописное искусство Верещагина. Выделив как лучшие полотна «Побежденные. Панихида» и «Перед атакой», Репин заключал: «...Он все-таки гениальный художник. Новый, блестящий и вполне современный — это богатырь, действительно, но при этом еще все-таки дикий скиф, как всё наше любезное отечество»^[291].

Московская выставка завершилась аукционом, и часть «балканских» картин о Русско-турецкой войне была на ней распродана. Василию Васильевичу хотелось, чтобы коллекция военных картин ушла в одни руки, желательно — Третьякову, о чем еще накануне открытия выставки он писал Павлу Михайловичу: «Покамест *Болгарская война* еще в моих руках, я предлагаю Вам взять ее всю, то есть 25 картин, 50 этюдов за 150 000 рублей... Уплату рассрочу на три,

даже на 4 года»^[292]. Но Третьяков посчитал такую цену чересчур завышенной. К тому же не все военные картины из этой серии ему нравились. Коллекционер готов был приобрести восемь полотен (среди них «Побежденные. Панихида», «Победители», «Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой») за 50 тысяч рублей и сообщил об этом Верещагину. В результате аукционных торгов (основным конкурентом Третьякова выступит киевский коллекционер И. Н. Терещенко) Павел Михайлович купил лишь три полотна: «Под Плевной», «Перед атакой», «Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой»; они обошлись ему в 38,5 тысячи рублей. «Победителей», «Дунай» и ряд других картин, которые нравились Третьякову, купил Терещенко. «Панихиду» и еще несколько больших полотен художник, не удовлетворенный предложенными ценами, предпочел оставить у себя.

После окончания выставки и аукциона Верещагин еще на некоторое время задержался в Москве, чтобы понаблюдать за торжествами в связи с коронацией вступившего на престол Александра III, а затем выехал в Париж. Его очень волновало здоровье больного Тургенева. Во время их последней встречи, примерно год назад, Иван Сергеевич выглядел еще сравнительно неплохо. Разговор между ними зашел тогда на темы литературные, обсуждали произведения Толстого, и Тургенев выказал величайшее уважение к таланту Льва Николаевича, однако посетовал, что в его произведениях недостает поэзии. Верещагин не соглашался, приводя в пример такие, по его мнению, истинно поэтические произведения, как повести «Казачи» и «Поликушка».

По возвращении из Индии художник вновь хотел повидать Тургенева, но тогда Иван Сергеевич был плох

и к нему никого не пускали. И вот ныне, вернувшись из Москвы и услышав от общего знакомого И. Ф. Онегина, что Ивану Сергеевичу стало еще хуже и дни его, по-видимому, сочтены, Верещагин поехал в имение Полины Виардо Буживаль, где находился умирающий Тургенев. Его провели в комнату больного. По признанию художника, Тургенев, которого он всегда помнил величественным, с красивой головой, разительно изменился: глаза ввалились, взгляд был безжизненным. Разговор не клеился. Иван Сергеевич был удручен мыслями о скорой и неизбежной смерти. Верещагин по-своему пытался ободрить его, шутливо говорил: «Даю вам месяц сроку: если в этот срок не поправитесь — берегитесь, со мною будете иметь дело!»^[293] В последующие дни состояние здоровья писателя продолжало ухудшаться. За час до смерти Тургенева Верещагин держал уже холодеющую руку знаменитого соотечественника. Князь А. А. Мещерский, тоже находившийся в тот день в Буживале, вспоминал: «Часу в двенадцатом в комнату вошел неожиданно Василий Васильевич Верещагин и зарыдал, пораженный состоянием умирающего. Плакал он, впрочем, не один, — всех нас, мужчин и женщин, душили слезы»^[294].

Панихида по Тургеневу состоялась 26 августа (3 сентября) в русской церкви в Париже на улице Дарю. Вместе с русскими друзьями писателя А. П. Боголюбовым, князем А. А. Мещерским, послом России во Франции князем Н. А. Орловым на ней присутствовал и Верещагин. Среди иностранцев, главным образом французов, помимо семейства Виардо, с великим писателем в тот день прощались Э. Ренан, Э. де Гонкур, Ж. Массне^[295]...

Любовь к творчеству Тургенева у Верещагина зародилась с когда-то прочитанных «Записок охотника». Знакомство с писателем в Париже

ознаменовало начало дружеских отношений, и их скрепили немалые усилия Тургенева по популяризации картин Верещагина во Франции. Смерть писателя болезненно отразилась на художнике: стали пошаливать нервы, обострилась свойственная ему раздражительность, жертвами которой стали близкие люди. Осенью 1883 года тон писем Верещагина к Стасову становился всё более бесцеремонным: он придирался к давнему другу по любому поводу и без оного. Терпеть такое отношение к себе Стасов не хотел и не мог, и в ноябре его переписка с Верещагиным вновь, как бывало и прежде, прекратилась, на сей раз надолго — на целых девять лет. Почти одновременно, тоже в ноябре, произошел разрыв отношений художника с Третьяковым. Готовясь к своей выставке в Петербурге, Василий Васильевич попросил предоставить для нее приобретенное коллекционером полотно «Перед атакой». Однако Павел Михайлович, сославшись на технические трудности и опасаясь посылать большую картину по железной дороге, выдать ее на выставку отказался. И тогда «лейденская банка», с которой кто-то удачно сравнил Верещагина, отреагировала мощным разрядом сконцентрированного гнева — к Третьякову в Москву полетела телеграмма: «Мы с Вами более не знакомы»^[296].

На выставке, открывшейся во второй половине ноября в залах Общества поощрения художеств на Большой Морской, было представлено 49 картин. Большую часть из них петербургская публика видела впервые. Из новых болгарских картин демонстрировались три полотна — «Башибузок (Албанец)», «Турецкий лазарет» и «После атаки. Перевязочный пункт под Плевной». А. И. Сомов в журнале «Художественные новости» в рецензии на выставку писал: «...Долго не можешь отделаться от

удручающего впечатления, какое производят эти представленные с реальной правдой жертвы войны, эта масса пушечного мяса, там — брошенная на произвол судьбы, здесь — еще страдающая и жаждущая помощи под лучами солнца». Рецензент не обошел вниманием и новые индийские картины Верещагина, особо отметив «изумительный пейзаж» «Тадж-Махал вечером».

Несмотря на хвалебные отзывы критики, публика, как и в Москве, в отличие от прежних времен, особого интереса к выставке не проявила. И это было объяснимо: всё самое важное, что Верещагин хотел сказать своими картинами, и болгарскими, и индийскими, он уже сказал ранее. Некоторых отпугивала от посещения выставки возросшая входная плата. В связи с этим живописец и известный педагог, преподававший в Академии художеств, Павел Петрович Чистяков писал в начале 1884 года Третьякову: «Двугривенный на выставку В. В. Верещагина всё дело испортил. Публика не валила валом, да и недовольных его работами много. А между тем есть и на этой выставке хорошие картины»^[297].

В дни работы выставки Крамской предпринял еще одну попытку написать по заказу Третьякова портрет Верещагина. Но сеансы позирования прервались из-за болезни портретируемого. 17 ноября Верещагин запиской уведомил Крамского, что прийти в мастерскую не сможет: «Нездоров, в лихорадке, в постели... Постараюсь быть еще раз перед отъездом». Этот портрет кисти Крамского так и остался неоконченным. Уже после смерти Ивана Николаевича его в мастерской покойного художника увидел Репин и сообщил Третьякову, имея в виду те произведения покойного художника, которые Павлу Михайловичу необходимо приобрести для своей галереи: «Это, во-первых,

портрет В. В. Верещагина — превосходно написанная голова! Редкость! Какое счастье, что она осталась неоконченной!»^[298] Третьяков к мнению Репина прислушался и на аукционе, где распродавались картины Крамского, оставшиеся после его смерти, приобрел этот портрет для своего собрания.

В конце 1883 года состоялось событие, укрепившее веру Верещагина в свои литературные способности: в Петербурге вышла в свет его книга «Очерки, наброски, воспоминания».

Она включала в себя очерки «Из путешествия по Закавказскому краю», «Из путешествия по Средней Азии», а также «Из рассказов крестьянина-охотника», созданный еще в годы учебы в Академии художеств. Из новых, ранее не публиковавшихся, в книгу также вошли «Дунай. 1877» — о начале войны с турками, «Воспоминания детства, 1848-1850» — трогательный рассказ о своей няне Анне Ларионовне Потайкиной, и очерк о Тургеневе. Книга была иллюстрирована рисунками Верещагина. В том же году в Петербурге увидела свет в переводе с немецкого первая часть «Очерков путешествия в Гималаи г-на и г-жи Верещагиных» с рисунками художника. В совокупности эти книги позволили заинтересованной публике намного лучше представить себе такого своеобразного, необыкновенного человека, каким был Василий Васильевич Верещагин.

Глава двадцать первая **ЕВАНГЕЛЬСКИЙ ЦИКЛ**

На рубеже 1883-1884 годов Верещагин с женой выехал в новое путешествие — по Сирии и Палестине. Целью поездки было посещение святых мест, часто упоминаемых в сказаниях Ветхого и Нового Завета, и

создание этюдов для задуманного им цикла картин о зарождении христианства.

Интерес к личности Христа в это время в Европе и России значительно возрос в связи с получившими широкую известность работами французского историка христианства Эрнста Ренана. Его европейская слава в 1883 году достигает апогея: Ренан завершает двадцатилетний труд по исследованию Евангелий, Деяний апостолов, основания христианской церкви. Его главная книга, «Жизнь Иисуса», выходит в этом году уже тринадцатым изданием, с последними уточнениями и дополнениями автора, и снабженная авторским предисловием. Эрудиция историка, точность в описании деталей местности, обычаев тех времен (результат неоднократных поездок Ренана на Ближний Восток), увлекательный стиль повествования, рассчитанного на самые широкие круги читателей, — всё это обеспечило «Жизни Иисуса» огромную популярность. Реальность фигуры Христа, его проповедей и мученической смерти не вызвали у Ренана никаких сомнений, и свои доводы он тщательно обосновывал.

Книги Ренана увлеченно читали и русские художники. Большое впечатление «Жизнь Иисуса» произвела на Василия Дмитриевича Поленова. В начале 1880-х годов он совершает длительное путешествие в Египет, Сирию и Палестину, пишет там множество этюдов. Полученные в поездках впечатления послужили для него толчком к созданию полотна «Христос и грешница» и ряда других картин, которые виделись ему в едином цикле — «Из жизни Христа». В начале 1884 года жена художника, Н. В. Поленова, упоминая в одном из писем о чтении мужем в это время главной книги Ренана, замечала: «Более вдохновляющего для работы его чтения трудно найти»^[299]. Сам же Поленов в письме своей сестре Елене Дмитриевне так передавал

собственные чувства, возникавшие при чтении труда Ренана: «...Ты совершенно переносишься в эту темную минуту, где происходит событие, последствия которого неисчислимы для человечества»^[300].

Как свидетельствует переписка Василия Васильевича Верещагина с женой, он также читал Ренана. Однако, будучи убежденным атеистом, к личности Христа он относился более приземленно. О своем духовном развитии он мог бы сказать теми же словами, какими Лев Толстой начинал свою «Исповедь»: «Я был крещен и воспитан в православной христианской вере. Меня учили ей с детства, и во всё время моего отрочества и юности. Но когда я 18-ти лет вышел со второго курса университета, я не верил уже ни во что из того, чему меня учили».

Первые детские впечатления будущего живописца, связанные с Христом, были получены им от произведения иконописного искусства — запрестольного образа «Воскресение» из Любецкой церкви, написанного местным деревенским художником и казавшегося мальчику бессмертным шедевром. При этом показательно, что отнюдь не сам Христос, а создавший его образ художник-творец представлялся восхищенному мальчику существом поистине необыкновенным, отнюдь не таким, как все смертные люди. И в родительском доме, и в военных учебных заведениях, где пришлось ему проходить курс, он послушно впитывает в себя «Закон Божий» и искренне думает, что вера в Господа поможет преодолеть все жизненные преграды. В автобиографической книге он вспоминал, как, учась в Александровском корпусе, призывал на помощь Господа, когда не ладилось у него с рисованием: «Уж я и Богу молился. чтобы Он помог мне рисовать чище, аккуратнее — ничего не помогало — запачкаю, зачерню и получу замечание, что

„карандаша не умею держать!“»^[301] Во время летних каникул, приезжая из Петербурга в родовое гнездо Пертовку, юный кадет с интересом наблюдал за празднованием памяти святых Козьмы и Дамиана в деревне и торжественным молебном в их честь в небольшой часовне среди ржаного поля. Литургию служил священник из Любца отец Василий с причтом, а после они же кропили святой водой и деревенский скот. Лошадям, коровам и овцам это не очень-то нравилось: «...сколько тут бывало ржанья, мычанья, блянья, сколько пыли или грязи!» Первые заграничные плавания в период учебы в Морском корпусе и знакомство в это время с запрещенными в России сочинениями изрядно пошатнули религиозные убеждения Верещагина; сам он, однако, нигде не упоминал, насколько прочными они были.

Проживая в начале 1870-х годов в Мюнхене, художник совершил однажды летом поездку в деревушку Аммергау в горной Баварии, чтобы посмотреть на традиционное в тех краях, но исполняемое лишь раз в десять лет представление «Страстей Господних». Артистами на театрализованном представлении выступали местные крестьяне. При этом использование париков и грима не допускалось, и потому участники спектакля задолго до него отращивали пышные бороды и волосы до плеч. Особенно эффектно выглядел почтенный горец, исполнявший роль разбойника Вараввы. Перед представлением он курил сигару, «немилосердно сплевывал» и в целом выглядел так, что, по мнению Верещагина, «на него трудно было смотреть без смеха, тем более что, как мне говорили, он прежде служил в жандармах». Кратко коснувшись сценария спектакля и незатейливых театральных эффектов, призванных создать видимость реальности, художник замечал:

«Всё, вместе взятое, может удовлетворить только наивный, невзыскательный вкус и неприхотливую публику...» В антрактах актеры выходили освежиться пивом, не снимая своих театральных костюмов, и можно было оказаться рядом с «апостолом Петром» и «Иоанном Крестителем», позволявшими себе расслабиться с кружкой в руках и сигарой в зубах. Зрелище это, по мнению Верещагина, было забавным, и он не скрывал при его описании легкой иронии^[302].

Атеистические убеждения художника проявлялись и в отказе от обряда венчания при начале семейной жизни с Елизаветой Фишер-Рид, и в распределении средств на благотворительные нужды после аукционов по продаже его картин. Выделяя суммы на развитие рисовальных и общеобразовательных школ, художник приватно оговаривал, что его благотворительность не распространяется на церковно-приходские школы.

Готовясь к путешествию по святым местам, Василий Васильевич осенью 1883 года отправил В. М. Жемчужникову письмо с просьбой сообщить кое-какие сведения о его давней поездке в Палестину и о маршруте, которым он следовал. В этом не дошедшем до нас письме художник позволил себе шутки по поводу Иисуса Христа и тех последователей его учения, «кто обратил его в Бога». Свое ответное письмо Владимир Михайлович начал с выражения категорического несогласия вести разговор о личности Христа и его учении в подобном шутейном тоне. «С какой стати, — выговаривал Жемчужников Верещагину, — из-за этих искажений проповеди Христа насмехаться над ним самим и дразнить тех, кто увидел его как примерно любящего человека, — этого я совсем не понимаю»^[303]. Но цикл картин на евангельские сюжеты, который Верещагин создал после поездки в Сирию и Палестину, свидетельствует, что дружеский совет Жемчужникова

«не дразнить» тех, для кого Христос являлся воплощением мудрости, справедливости и милосердия, Василий Васильевич всерьез не воспринял.

О впечатлениях, полученных во время путешествия на Святую землю, Верещагин рассказал в нескольких очерках. В двух из них, напечатанных в журнале «Русская старина», речь идет в основном о паломниках, со всех концов света приезжающих в места, где проповедовал Христос, и о том, с какой изобретательностью борются за их деньги представители разных конфессий христианства — православные и католические священники. Внимание художника привлек «всему Иерусалиму известный факт» о корыстолюбии некоторых служителей церкви. По его словам, в то время как предстоятелю Иерусалимской православной церкви, патриарху Никодиму, переводили почтой сравнительно небольшую сумму в несколько тысяч рублей, а ее расходование подвергалось контролю, настоятели отдельных храмов получали из рук в руки деньги намного более крупные. И потому, писал Верещагин, «бывший ключарь Гроба Господня, отошедший на покой, нашел возможность положить в банк свою экономию в 30 000 золотых, т. е. 300 т. рублей»^[304].

Верещагин в своем очерке приводил немало примеров того, как, пользуясь невежеством паломников, местные священники, особенно из греков, бессовестно их обирали:

«Что наши переплачивают грекам за так называемые „очистительные“ обеды — и сказать трудно.

— Твержу, твержу им, — говорит о. Антонин, — что нет никаких очистительных, а только заупокойные обеды — ничего не берет: очистительные да очистительные».

В силу своего горячего темперамента и сильно развитого стремления к справедливости Верещагин не мог спокойно взирать на многие злоупотребления. Рассказывая о фактах откровенного вымогательства денег у русских паломников-богомольцев, он упоминал: «Я написал об этом случае открытого и нахального грабежа консулу; сделано было расследование, всё оказалось справедливым».

О методах завлечения паствы в свою веру и об отказе предоставить работу тем, кто это вероучение не разделяет, — отдельный рассказ:

«За последнее время католики стали очень много строить церквей, школ, приютов, больниц. Строят, например, церковь. Является бедняк араб с двумя, тремя подростками просить работу. Первый вопрос ему:

— Ты католик?

— Нет.

— Ну, так нет тебе работы.

Всякие возражения излишни» ^[305].

Подобный же ответ могут услышать от католиков и православные, идут с жалобами к представителю Русской православной церкви архимандриту Антонину: «Мы издавна православные, — говорят ему эти люди, — не хотим менять веры, но хоть в петлю лезь с семьей: хлеба мало, работы нет, ребят учить негде — как быть?»

В очерке, опубликованном в журнале «Художник», Верещагин рассказал о посещении им памятных мест, связанных с историей иудеев и часто упоминаемых в Библии: могил ветхозаветных патриархов, Мертвого моря, долины, где некогда находился исчезнувший город Иерихон, стены Соломона, которая начала строиться еще во времена Давида и Соломона ^[306]. Он поделился с читателями впечатлением о том, какой великолепный вид открывается с горы Гаризим на

окружающие равнины, воды Средиземного моря и снежную вершину соседней горы. Посетил он и реставрируемый на средства русского, французского и турецкого правительств храм Гроба Господня в Иерусалиме, и те высеченные в скалах пещеры, где находили вечное упокоение усопшие, подобные той, близ Голгофы, где, по преданию, было погребено тело Христа.

Всё самое примечательное, на чем задерживался взгляд художника, он стремился запечатлеть в этюдах. Место, где расположены могилы патриархов, Верещагин писал с крыши дома, находившегося позади гробницы. «Работа эта, — вспоминал он, — была сопряжена с большими затруднениями, 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». Не меньшие затруднения он испытал при работе над портретом раввина. Написать его, упоминал художник, удалось лишь с непременным условием, поставленным иудейским священником, что его портрет никогда не будет выставлен ни в одной христианской церкви.

Вернувшись после окончания путешествия в Мезон-Лаффит, Верещагин посвятил остаток 1884 года и часть 1885-го написанию картин на евангельские темы, а также этюдов, связанных с пребыванием в Сирии и Палестине. Среди этих этюдов — «Стена Соломона» (скорее это не этюд, а картина), «Гробница Авраама», «Источник Иакова», «Арабская женщина», «Купол Св. Гроба в Иерусалиме», «В Иерусалиме. Царские гробницы» и др.

Евангельский цикл составили шесть картин: «Святое семейство», «Иисус с Иоанном Крестителем на Иордане», «Иисус в пустыне», «Христос на Тивериадском озере», «Пророчество» и «Воскресение

Христово». Судить об этих картинах по непосредственным впечатлениям нет возможности. В России из-за наложенного на них цензурного запрета они никогда не демонстрировались и были проданы автором за рубежом. Какое-то представление о них можно получить лишь по сохранившимся фотографиям и отзывам современников. Некоторые картины этого цикла («Иисус в пустыне», «Христос на Тивериадском озере») вполне традиционны по сюжетам и, как отмечали видевшие их художники и критики, интересны в первую очередь мастерски написанным пейзажем. Однако бросается в глаза одна особенность. На полотне «Христос на Тивериадском озере» Иисус изображен стоящим в парусной лодке. Собравшиеся на берегу люди смотрят на него. Поодаль на берегу видна массивная крепостная стена. День солнечный, и общее настроение картины вполне благостное. Озадачивает лишь слишком незначительный масштаб изображенного в лодке Мессии, лица которого толком и не разглядишь. Автор словно хочет сказать: «Не стоит придавать большого значения этой фигуре». Подобный же подход к изображению Христа доминирует и на других полотнах.

«Революционную» трактовку известного сюжета Верещагин продемонстрировал в полотне «Святое семейство». По сложившейся традиции великие мастера прошлого писали Марию, ее престарелого супруга Иосифа и младенца Христа с нимбами вокруг голов, долженствующими подчеркнуть их особый, отмеченный святостью статус. Традиция относилась к Святому семейству только этих троих. Верещагин эту традицию ломает. На его полотне изображен двор большого дома, огороженный каменной стеной. Стоящий спиной к зрителю Иосиф плотничает у верстака. Один из старших сыновей помогает ему. Мария с покрывалом на голове, сидя на земле, кормит

грудью младенца. Рядом с ней — двое детей. Еще два мальчика о чем-то оживленно беседуют посреди двора, не обращая внимания на бродящих рядом с ними кур. На веревке во дворе сушится постиранное белье. В левом нижнем углу полотна изображен юный Христос. Присев на ступени каменной лестницы, он углубился в чтение. Словом, передана обычная бытовая сцена из жизни рядовой семьи плотника где-то на Востоке — отец, мать и семеро детей. Такие бытовые сюжеты любили писать «малые голландцы». В трактовке «Святого семейства» Верещагин следовал за Ренаном, утверждавшим в «Жизни Иисуса», что у Христа были младшие братья и сестры. Ссылка по этому вопросу на Ренана встречается в одном из писем Верещагина, отправленном Елизавете Кондратьевне из Лондона в 1885 году ^[307].

Другое полотно художника, претендовавшее на то, чтобы сказать новое слово в живописи на евангельские темы, — «Воскресение Христово». На нем Христос, погребенный после распятия в специальной нише, вырубленной в скале, вдруг, словно очнувшись от летаргического сна, высовывает из нее бородатую голову и пытается самостоятельно выбраться наружу. Считавшие его мертвым двое римских стражников с копьями в руках в панике разбегаются. Увы, «новаторская» трактовка темы Воскресения слишком уж явно напоминает антирелигиозную карикатуру. Надо полагать, что автор этих полотен, которые по всем канонам христианской церкви должны были считаться крамольными, всерьез рассчитывал, что новой живописной трактовкой известных сюжетов сможет, подобно Ренану, произвести переворот в умах верующих и подорвать их убеждение в божественной природе Христа.

Одновременно с работами, навеянными поездкой на Ближний Восток, Василий Васильевич был занят в это время еще одним циклом картин, который решил назвать «Трилогией казней». Первый из вошедших в эту трилогию сюжетов давно занимал воображение художника — расстрел английскими солдатами участников восстания в Индии. По наблюдениям исследователя творчества Верещагина искусствоведа А. К. Лебедева, художник сначала хотел изобразить казнь англичанами выступивших против заморских хозяев сипаев — наемных солдат-индийцев, служивших в британской колониальной армии. Но потом он всё же посвятил картину казни восставших крестьян-сикхов, что подтверждают и костюмы, и длинные бороды приговоренных к жестокой смерти людей. На полотне запечатлена уходящая за его край линия пушек с привязанными к их жерлам телами мятежников в момент, предшествующий казни. На переднем плане — фигура седобородого сикха. Его запрокинутое лицо выражает муку; он понимает: спасения нет, через минуту его тело будет разорвано орудийным выстрелом на части. Равнодушное спокойствие британских солдат в пробковых шлемах, стоящих шеренгой у пушек, резко контрастирует с предсмертными мучениями приговоренных к казни повстанцев.

Второй сюжет этого цикла — «Распятие на кресте у римлян». На картине изображена толпа, собравшаяся за городом, возле опоясывающей его крепостной стены. Взоры людей устремлены на трех казненных, распятых на крестах. В толпе можно рассмотреть и простой люд, и священнослужителей-раввинов, и воинов-римлян. Некоторые оживленно обсуждают происходящее. Возможно, один из казненных — Христос. Но автор картины об этом умалчивает. В конце концов, подобные казни были в то время обычным делом, и спокойствие

собравшейся поглазеть на зрелище толпы словно подчеркивает всю заурядность происходящего.

Заметим, что «Распятие на кресте у римлян» Верещагин заканчивал позже, летом 1887 года. А в 1885 году он завершает еще одно полотно из того же цикла — «Казнь заговорщиков в России», изобразив на нем Семеновский плац в Петербурге в зимний снежный день и неясно видные посреди площади пять виселиц с телами казненных. Нет сомнения, что к созданию этой картины художника подтолкнула состоявшаяся 3 апреля 1881 года казнь пяти народовольцев по обвинению в убийстве Александра II. Картины этого цикла были призваны показать расправу с мятежниками, которую в разные времена разные государства осуществляют своими методами. Однако по живописной выразительности картина «Казнь заговорщиков в России» уступает двум другим полотнам. Мы видим на ней лишь затылки и плечи наблюдающих за казнью людей и широкие спины сидящих на лошадях офицеров, призванных обеспечивать порядок при совершении приговора. О реакции собравшихся на площади зрителей судить невозможно. В этом полотне очевиден дерзко брошенный вызов российским властям, но композиционное решение оказалось не на высоте.

В январе 1885 года выходящий в Лондоне «Журнал искусств» («The Art Journal») опубликовал на четырех страницах большую статью о Верещагине под названием «Восточный художник». Ее автор, Эллен Зиммен, вспоминала о блестящем дебюте Верещагина, когда его картины о войне в Туркестане произвели сенсацию в Англии и на родине художника, в России. Три работы того периода — «Нападают врасплох», «У крепостной стены. Вошли!» и «Представляют трофеи» — журнал воспроизвел на своих страницах. Русского живописца автор статьи сравнивала с Арминием

Вамбери, знаменитым путешественником, впервые проникшим в некоторые восточные страны: «Он изучил Восток настолько глубоко, как редко кто из художников знал его прежде, и, безусловно, его можно назвать Вамбери искусства, ибо он впервые проник со своей кистью туда, куда другие отваживались проникать лишь с пером писателя»^[308]. В статье с восхищением говорилось и о великолепных индийских полотнах Верещагина. Между строк читался вопрос: когда же русский мастер покажет лондонцам свои новые работы?

Трудно судить, знал ли об этой статье Верещагин. Во всяком случае он, безусловно, помнил об успехе своих полотен на Альбионе. Приближалась пора показать новые картины с сюжетами из жизни Христа и два законченных полотна из «Трилогии казней». Но где лучше сделать это — в Вене или Лондоне? И здесь и там он испытал в свое время приятное волнение триумфа. Кому будут ближе его новые работы, англичанам или австрийцам? О том, чтобы выставить их на родине, Верещагин, вероятно, и не думал. Он боялся, что цензура не допустит к показу его евангельский цикл, как и полотно «Казнь заговорщиков в России». Эти опасения впоследствии полностью оправдались.

Выходивший в Петербурге «Художественный журнал» в мартовском номере за 1885 год сообщал о работе жившего в Париже соотечественника над новыми этюдами и картинами, связанными с евангельской темой, на основе впечатлений, полученных во время поездки в Палестину. Со ссылкой на корреспонденцию газеты «Новое время» журнал писал, что в июне Верещагин намерен везти новые работы на выставку в Вену и что главный интерес будущей выставки будет представлять картина, изображающая расстрел англичанами из пушек восставших жителей Индии. При этом приводился

иронический комментарий автора картины: «Эта казнь есть последнее слово цивилизации: смерть самая легкая, человек почти не страдает, тело мгновенно разлетается на мелкие кусочки»^[309].

Но планы Верещагина изменились. В номере от 1 мая другой российский журнал, «Художественные новости», ссылаясь на английскую газету «Daily News», сообщал, что известный живописец Верещагин прибыл в Лондон с богатым запасом эскизов и рисунков, сделанных во время его недавнего путешествия в Сирию и Палестину, и собирается выставить эти произведения на суд английской публики. Однако вскоре по приезде Верещагин понял, что обстановка для проведения в Лондоне его выставки явно неподходящая. В это время назревавший с марта кризис в русско-английских отношениях достиг, казалось, своего пика. Газеты обеих стран задавались вопросом: удастся ли избежать войны между Англией и Россией? Причиной конфликта послужило продвижение русских войск к реке Кушке и занятие ими Мерва, что было воспринято британцами как угроза русского вторжения в Афганистан, который они уже считали своей вотчиной, а затем и в Индию. У России подобных планов не было, но эти слухи усердно разносила английская пресса. Об этом трубили и зарубежные гости Лондона, и среди них (как характеризовала его газета «Московские ведомости») «известный своим заклятым русофобством венгерский профессор Вамбери». Именно он, писала московская газета, утверждал в своих лондонских выступлениях, что на захвате Герата русские не остановятся и следующим их шагом будет вторжение в Индию. Вамбери более других подогревал страсти и предрекал, что конфликт между Англией и Россией по поводу русско-афганской границы неизбежно перерастет в войну. Впрочем, о войне говорили в то

время и политики, даже сам глава британского правительства Уильям Гладстон, хотя немецкая пресса, которую цитировали московские газеты, полагала, что премьеру нужна не война с Россией, а скорее призраки этой войны, чтобы выбить у парламента средства на развитие британских вооруженных сил.

Недолго пробыв в Лондоне, Верещагин в этой ситуации разобрался. Возможно, в этом ему помогли жившие в столице Британии соотечественники — искушенная в политике О. А. Новикова или сотрудники российского посольства. От мысли проводить в столь беспокойное время выставку в Англии художник отказался и вернулся в Париж.

Глава двадцать вторая

СКАНДАЛ В ВЕНЕ

На персональную выставку, открывшуюся 25 октября в Вене, Василий Васильевич привез картины евангельского цикла и этюды, сделанные в Палестине и Сирии. К ним добавились два законченных полотна из «Трилогии казней» — «Подавление индийского восстания англичанами» и «Казнь заговорщиков в России», а также некоторые оставшиеся в его собственности индийские картины и этюды. В общей сложности зрители могли увидеть 144 произведения.

Поначалу всё складывалось благополучно, и Верещагин писал Елизавете Кондратьевне: «Было в первый день 1400 человек; хоть это и воскресенье, но для первого дня хорошо...

Сегодня мне представилась депутация от русских студентов. Сказали маленькую речь и просили устроить в честь мою торжество! Разумеется, я отклонил, просил почитать мой талант сердцем и тихо, но что-то они не очень согласились»^[310].

Вскоре выяснилось, что «тихо», без лишнего шума реагировать на выставку русского живописца категорически не согласно и руководство местной католической епархии. Две картины из евангельского цикла, «Святое семейство» и «Воскресение Христово», были сочтены увидевшим их кардиналом Гангльбауером «богохульными» и «святотатственными». Кардинал потребовал немедленно убрать их из экспозиции либо закрыть всю выставку. Не вдаваясь в детали скандала, петербургский «Художественный журнал» писал, что выставка Верещагина в Вене вызвала как в печати, так и в обществе разные толки, экстракт которых журнал обещал опубликовать в отдельной статье, пока же констатировал: «Верещагин всё более и более завладевает общественным вниманием в Европе и возбуждает такой интерес, каким в нашем столетии из европейских художников не пользовался никто»^[311].

Несмотря на разгоревшиеся страсти, закрывать выставку Верещагин не собирался. На ее организацию, как обычно, были потрачены немалые средства, и надо было хотя бы отчасти вернуть их за счет выручки от входной платы. После московской выставки 1883 года никаких доходов от своей живописи он не имел, и это чувствительно ударило по семейному бюджету. «Не забывай, — писал художник жене, — что мы нищие, если выставка не даст некоторых денег и если не продадут несколько картин»^[312]. В очередном письме Елизавете Кондратьевне он изложил подробности о скандале вокруг выставочного центра Кюнстлерхауз, где экспонировались его картины: «Сказать тебе, до чего город перебудоражен, трудно. Все газеты заняты этим... Меня спрашивают, сниму я, если попросят, или нет? Отвечаю, что я слишком много работал над картиною, чтобы добровольно спрятать ее, но если полиция хочет снять, то пусть снимает. У нее есть для

этого и власть, и руки. Народ повалил в Кюнстлерхауз толпами... Я пришел домой... разделся и пью чай, а то репортеры разорвут меня на части» ^[313].

Между тем венский архиепископ, немало разгневанный тем, что его призыв — снять богохульные картины либо закрыть выставку — не был услышан, опубликовал в газетах письмо по поводу полотен Верещагина. В нем говорилось:

«...Я пришел к горестному убеждению, что эти две картины, основанные на библейских текстах, цитированных тенденциозно и истолкованных ложно, в ренановском смысле, — эти картины поражают христианство в его основных учениях и недостойным образом стараются подорвать веру в искупление человечества Воплотившимся Сыном Божьим.

Я был горестно опечален подобной профанацией всего, что только есть самого святого для христианина, этой профанацией самого возвышенного идеала в христианском искусстве; и я, как епископ, счел своей обязанностью позаботиться о том, чтобы эти картины, которые так глубоко оскорбляют религиозное чувство католика, были удалены со взоров посетителей выставки, и притом, по возможности, тихо и бесшумно. Но мои старания не достигли цели и даже, к моему крайнему сожалению, каждодневно эксплуатировались в различных газетах в качестве рекламы этим святотатственным картинам... Мне ничего не остается, как только торжественно и во всеуслышание протестовать против содержания этих двух картин и против недостойного их посягательства на христианство. При этом я обращаюсь к верующим католикам с увещанием, чтобы они своим присутствием не принимали участия в этом кощунстве, и от имени всех верных моей епархии умоляю Бого-Человека, Спасителя нашего, не возгневаться на унижение,

которому Он подвергается выставкой этих картин в католическом городе Вене.

Целистин-Иосиф, кардинал Гангльбауер, князь-архиепископ»^[314].

Кардинал вновь недооценил, в какой степени это заявление и разгорающийся скандал способны стимулировать интерес публики к полотнам, вызвавшем его праведный гнев. В венских и парижских изданиях, с интересом следивших за развитием конфликта, публикуются карикатуры по поводу шумного инцидента. На одной из них спутанный по рукам и ногам Верещагин дергается с палитрой в руках на костре, куда брошены и его крамольные картины. Наблюдающая за казнью толпа католиков ликует. Подпись под карикатурой гласила: «Как хорошо для Верещагина, что он живет в настоящее время. В прежние времена его столкновение с патерами могло бы кончиться иначе».

Художник, чьи произведения были подвергнуты суровому осуждению, промолчать в ответ на заявление кардинала не мог — это было не в его характере. Он исповедовал иную тактику и в рукопашной схватке, и в идейных столкновениях: оборона через контратаку. В Мезон-Лаффите, куда Верещагин вернулся в ноябре, он составил заявление по поводу письма кардинала Гангльбауера и распространил его в прессе. Оно начиналось с иронического выражения благодарности «его высокопреосвященству, монсеньору Гангльбауеру, кардиналу-архиепископу Венскому» за то, что своей «страстной критикой» он «оказывает честь» некоторым картинам, выставленным в австрийской столице. Далее Верещагин писал: «Я понимаю раздражение его преосвященства в борьбе с противоречием, вспыхнувшим между евангельскими текстами, на которых основываются мои произведения, и

официальным учением церкви... Что касается первой из осужденных картин, то что противоречащего религии в том, что воскресение Спасителя нашего осуществилось через то отверстие, которое послужило для внесения тела его в гробницу, в то время как Евангелие говорит именно об ангеле, который отодвинул камень от этого самого отверстия?» По поводу нападок на другую его картину, «Святое семейство», Верещагин в доказательство, что Святая Дева имела еще семь или восемь детей, ссылаясь на конкретные указания на сей счет в Евангелиях от Матвея, Марка и Иоанна. Выдерживая иронический тон своего ответа кардиналу, Верещагин предлагал созвать в ближайшее время для разрешения всех противоречий и спорных вопросов Вселенский собор.

От дебатов с католическими патерами Верещагина несколько отвлекло состоявшееся в Лондоне, куда он неоднократно выезжал в ноябре, знакомство с неким американским бизнесменом от искусства, которого, кажется, заинтересовала беспримерная шумиха вокруг картин русского художника. «Сегодня, — сообщал Василий Васильевич жене из Лондона, — был у меня американец, спрашивал, не хочу ли я повезти мои картины в Америку — обещал в 9 месяцев не менее 500 000 долларов, т. е. 2500 000 франков». Художник писал, что хочет проконсультироваться по этому вопросу с американским консулом, а по поводу посетившего его американца добавлял, что тот просит разрешения распоряжаться картинами, которые будут отобраны для американской выставки, как он сочтет нужным, и при этом гарантирует автору полотен названную сумму доходов от их показа в США ^[315].

Таким было первое знакомство Верещагина с дельцами американского художественного рынка. Многие ему еще непонятно, но наживку он уже

заглотнул — заканчивая письмо, мечтательно воскликнул: «Вот бы хорошо заработать 2 миллиона!» В следующий раз он пишет Елизавете Кондратьевне: «Дело с Америкой может наладиться, но, вероятно, мне придется съездить вперед туда, разузнать, что и как!»^[316] А пока что художник намерен после Вены показать свои картины в других городах Европы.

Страсти вокруг его полотен продолжали кипеть. О развитии конфликта регулярно сообщала английская пресса, и 23 ноября Верещагин написал жене из Лондона, со ссылкой на информацию «Times», что в Вене организуется громадный крестный ход «во искупление греха моей картины»^[317]. Крестный ход всё же не состоялся, но католические священники устроили в Вене трехдневное покаяние с целью, как они объявили, «умилостивить Божье правосудие и отвратить Его гнев».

Подводя итоги продлившейся до декабря выставки в Вене, петербургский журнал «Художественные новости» в номере от 1 января 1886 года сообщал, что до самого своего закрытия выставка не переставала быть предметом толков публики и необычайных происшествий. Так, некто Лёц, содержатель гостиницы, возмущенный полотнами «Воскресение Христово» и «Святое семейство», неоднократно «бранил их на все лады и требовал от дирекции Кюнстлерхауза, чтобы их удалили прочь». Однажды этот Лёц упал в выставочном зале на колени и закричал, что его послал сам Бог и он призывает от имени Господа сжечь эти полотна. Незадолго до закрытия экспозиции другой пришедший на выставку фанатик выхватил из кармана пузырек с серной кислотой и плеснул ею на полотно «Воскресение Христово», причинив ущерб этой картине и некоторым висевшим рядом с ней. По поводу упомянутых журналом инцидентов Верещагин в декабре писал из

Вены Елизавете Кондратьевне: «...Какой-то сумасшедший, проповедовавший перед моими картинами, всё спрашивал мой адрес. Другой, как ты знаешь, бросил витроль^[318], и хотя не столько испортил, сколько хотел, но все-таки несколько рам надобно перезолотить, одну маленькую картинку переписать, 5 других поправить и в „Воскресении“ всю правую сторону переписать, *если только полотно не лопнет*, так как местами кислота прошла через краску». Догадываясь, что жена, должно быть, сильно встревожена покушениями на картины и угрозой его жизни, в завершение письма он сообщил, что на всякий случай готовится к самообороне: «Я переложил револьвер из заднего кармана в боковой — будь покойна»^[319]. Вероятно, из бокового кармана выхватывать револьвер было удобнее.

Среди отзывов венских критиков на выставку Верещагина встречались и такие, в которых его искусство объявлялось выражением скрытых планов и намерений русского правительства — вплоть до захвата Индии и покорения Палестины. Некий «прозорливый» автор писал: «Верещагин — славянин, он русский до мозга костей. О чем думают, чего хотят в обширной империи — то отражается (хотя несколько замаскированно) в его произведениях. Его палитра говорит только русским языком... Его кисть идет в Индию впереди русских штыков и делает русским достоянием, пока только на полотне, волшебные дворцы Дели, Агры и другие... Что и Палестина входит в будущие русские планы, тому давно служит свидетельством русский госпиталь в Иерусалиме. Расположенная на стратегически важном пункте постройка эта совершенно неожиданно кристаллизуется в крепкую цитадель. Побывав на

священной почве Палестины, художник подчинил своему искусству эту землю и ее людей»^[320].

Отголоски сопровождавшего венскую выставку скандала звучали и после ее закрытия. Выступая 1 февраля 1886 года на заседании австрийского парламента-рейхсрата, его депутат доктор Виктор Фукс сделал запрос правительству: «По каким причинам полицейские власти не удалили с выставки в Künstlerhaus'e кощунственные картины Верещагина, а правительство не возбудило надлежащим порядком судебное преследование?» Однако скандал способствовал повышению интереса публики и финансовому успеху экспозиции: общая сумма выручки составила около 40 тысяч гульденов.

На волне этого успеха Верещагин, долго не мешкая, подготовил свою выставку в Будапеште, и в начале января она открылась в том же Доме художников, где экспонировались его полотна тремя годами ранее. Разгоревшиеся в Вене страсти всё же внесли некоторые коррективы в планы художника. Он всерьез воспринял появившиеся в прессе сообщения о том, что венгерский кардинал Гайнольд не допустит демонстрации «святотатственных» полотен, и решил их не выставлять.

Сообщение о выставке петербургский «Художественный журнал» предварил констатацией стремительного роста известности знаменитого соотечественника: «О Верещагине говорят теперь все европейские газеты, следуя за ним, шаг за шагом, корреспондируя о его намерениях, разговорах, взглядах, речах и т. д.»^[321]. Журнал привел выдержки из интервью, которое Верещагин дал в Будапеште корреспонденту одной из берлинских газет: «Борьба против патеров одному человеку не по силам. Я устал и далее бороться не намерен... Своих картин

религиозного содержания я в католических странах выставлять более не буду. Того, что пришлось мне испытать в Вене, вполне достаточно». Художник рассказал немецкому журналисту, что на его выставке в Вене побывали все австрийские министры и эрцгерцоги. Но стоило архиепископу Гангльбауеру выступить против его картин, как «порядочное общество» посещать выставку более не стало. Когда же картины пожелал увидеть наследный принц Рудольф, то в день его посещения выставочное помещение закрыли для всех других посетителей. Принц в сопровождении художника осматривал полотна в пустых залах, выражал свое одобрение и воздержался от комплиментов лишь по поводу двух картин, вызвавших резкую критику архиепископа. «Факт посещения наследным принцем моей выставки хранился в тайне. Ни одна венская газета ни одним словом об этом не обмолвилась», — с обидой заметил Верещагин немецкому собеседнику.

Со ссылкой на одну из будапештских газет тот же петербургский журнал сообщил о встрече местной общественности с Верещагиным в роскошном зале столичного клуба на улице Андраши. «Прежде всего, — информировало издание, — состоялось чтение Морица Иокаля о Верещагине как писателе и живописце. Эта остроумная и красноречивая защитительная речь в пользу гениального современника звучала протестом против некоторых недоразумений, от которых Верещагину пришлось страдать в последнее время». Цитируя будапештскую газету «Pesther Lloyd», журнал передавал содержание лекции, с которой Верещагин выступил перед собравшейся публикой. Ее тему можно было бы озаглавить «Художник и общество».

Вероятно, этим весьма любопытным выступлением Василий Васильевич стремился опровергнуть мнения тех своих недоброжелателей, кто по неразумию либо

преднамеренно хотел представить его чуть ли не революционером. Вот каковы, в изложении журнала, ее основные моменты. Опасность, угрожающая обществу, говорил Верещагин, исходит от накопленной веками массы голодных и оборванных людей. По убеждению оратора, много страданий исчезло бы и много слез было бы осушено, если бы люди зажиточные разделяли лишнее с бедняками, как предписывает общий Учитель. В некоторых государствах еще нынешнему поколению придется стать свидетелем весьма серьезных событий. Современное общество, правда, располагает для собственной защиты двумя главнейшими учреждениями — армией и церковью. На сторону общества должны встать и талантливые люди. Мы спасем общество, обещал художник. Приступая к его спасению, «мы защищаем собственную шкуру, так как талант, как принцип неравенства, должен считаться новым обществом излишней роскошью, без которой очень приятно обойтись». В развитии свободы слова и терпимости Верещагин видел мощное средство защиты против голодающих масс. «Последние, — говорил он, — ничего не пощадят, если дело их восторжествует. Церкви, дворцы, картины и музеи будут преданы сожжению. Кому это кажется фантастичным, пусть вспомнит о событиях, сопровождавших господство Парижской коммуны». Закljučая свою речь, Верещагин, в свете обозначенных им угроз, заявил, что между художником и нынешним обществом существует некоторая солидарность: чтобы спасти достигнутые блага, надо объединять усилия.

Нет сомнений, что, задумав и начав осуществлять большое турне со своими выставками по крупнейшим городам Европы, Верещагин хотел этой лекцией прояснить для европейского истеблишмента свое политическое лицо.

Из России за последними заграничными выставками соотечественника пристально следили неравнодушные к его творчеству люди — Третьяков, Стасов, Крамской. Павел Михайлович даже специально съездил в Вену, чтобы посмотреть на нашумевшие полотна. Он привез оттуда фотографии некоторых выставленных картин и счел полезным ознакомить с ними Стасова и Крамского. В переписке этих трех деятелей русской культуры упоминалась и речь Верещагина в Будапеште. 25 января 1886 года Стасов по поводу фотографий с выставившихся в Вене новых картин Верещагина писал Крамскому: «Я все эти картины уже знаю и, кроме немногих исключений, мало одобряю. Но это не по ханжеской и не поповской части, а просто по художественной, потому что, по-моему, Верещагин к „историческим“ картинам вовсе не способен. В нынешних картинах мне кажется хорошим только „Христос в горах“ (потому что, собственно говоря, тут всё дело в пейзаже) и „Святое семейство“ (тут... всё дело в сирийско-еврейском безразличии). Затем мне кажется превосходною английско-остиндская казнь пушками: тут есть (отчасти) драматическое выражение в позе и на лицах, что у Верещагина такой редкий случай. Русская же казнь просто никуда не годна. Это слабо и бесцветно. Хотел бы я знать, согласны ли Вы во всём этом со мной или нет? Речь же Верещагина в Будапеште, по-моему, верх бестолковости, нелепости и глупости. Там, кроме ординарнейшей и притом вральной жвачки, я ничего не нашёл» ^[322].

В большом письме редактору «Нового времени» А. С. Суворину от 20 ноября 1885 года Крамской, разбирая сильные и слабые стороны живописи Верещагина, коснулся и его евангельского цикла: «До сих пор художник наш проповедовал, что писать можно только то, что видел собственными глазами, и вдруг

откуда-то у него возникла потребность изобразить евангельские рассказы...» Крамской ссылаясь на мнение своих знакомых, которые побывали на выставке в Вене и передали ему свои впечатления. Среди них, вероятно, был и П. М. Третьяков. «Картины религиозного содержания трактованы эскизно, а чтобы дать о них полное представление, необходимо прибавить, что, например, „Иисус в пустыне“ — фигура в 4 вершка, „Пророчество“ — голова Христа (затылок) — 1 вершок, „Иисус у Иоанна в пустыне“ — размеры те же самые; и так все. „Христос на озере Тивериадском“ — совершенно пейзажная картина, вся фигура Христа — 2 вершка; то же самое и его „Св. семейство“, „Воскресение“ и пр. Последние две несомненно замечательны, только не в художественном смысле. Последняя написана при дневном свете, так что совершенно непонятно, как могли днем испугаться и бежать вполне вооруженные воины...»

От себя Крамской добавил: «Судя по фотографиям, точка зрения Верещагина на евангельские события действительно оригинальна; до сих пор никто еще не писал Христа со спины и с затылка»^[323].

Пока заинтересованные соотечественники обсуждали последние картины Верещагина, он сам, по сообщению «Художественного журнала», вернулся в Париж из Лондона, где стал свидетелем массовых беспорядков в Трафальгар-сквере. Увиденное побудило его написать письмо в английскую газету «Daily News», в котором рассказывал, как он, с риском быть ограбленным, наблюдал «бушующую чернь»: «Я должен прибавить, что я никогда не видал человеческих существ столь изголодавших, так дурно одетых и так безобразно обнищавших. Язык бессилён передать, как на меня подействовал вид столь невыразимо несчастных и озверелых нищетою людей»^[324]. На эти

акции протеста откликнулись и российские газеты. Сообщая о массовых беспорядках в английских городах и особенно в Лондоне, «Московские ведомости» писали: «Что сказали бы о России, если бы в ней случилось то, чему театром были улицы Лондона? <...> Продолжительный застой во многих отраслях торговли и промышленности, безработица и нищета целых классов населения приняли в Англии ужасающие размеры. Особенно тяжело дает себя чувствовать это положение в Лондоне».

Пятнадцатью годами ранее вопиющие контрасты жизни британской столицы отразил в своем альбоме «Лондон» знаменитый французский рисовальщик Гюстав Доре. Наброски беспорядков в Лондоне сделал и Верещагин. Картины «бунтующей черни» укрепили его в мыслях о том, какую угрозу обществу и искусству несет чреватое социальными катаклизмами восстание этих масс «униженных и оскорбленных».

После Будапешта, в апреле 1886 года, Верещагин открыл свою выставку в Берлине. В середине месяца он сообщил жене: «Сегодня я немного веселее, так как выставка начинает посещаться. Первый день было 800 человек, вчера 1100, сегодня, кажется, будет еще более, значит, дела недурны»^[325]. Тон рецензий берлинских критиков был весьма благожелательным: газеты писали о картинах «великого Верещагина» и о его «истинном гении». Густав Дирк в «Berliner Tageblatt», анализируя особенности живописи русского мастера, приходил к выводу: «Взор Верещагина устремлен не на радостные явления людской жизни, а на ее серьезно-грустные стороны... Он не стоит безучастно лицом к лицу со злом; как острый критик, как врач, он безжалостно погружает ланцет в зияющую язву и вырезает зараженное место». В Берлине, писал

журнал «Художественные новости», демонстрировалось несколько новых картин Верещагина, которые еще не видела публика Петербурга и Москвы. Одна из них — «Посещение вдовой могилы на Шипке». Другая изображала Александра III, сходящего с Красного крыльца к Успенскому собору. Это полотно, без сомнения, было навеяно впечатлениями художника, полученными во время коронационных торжеств в Москве весной 1883 года.

Летом выставка Верещагина переезжает из Берлина во Франкфурт-на-Майне, в начале октября открывается в Праге, затем — в Бреславле. Отслеживая европейское турне картин соотечественника, «Художественный журнал» в ноябре информировал: «Выставка Верещагина в Праге, по сообщению газет, пользуется громадным успехом. Число посетителей доходит до 1500 человек в день, и в чешских кругах теперь ни о чем другом не говорят, как только о знаменитом нашем художнике. При этом высказывается желание познакомиться с произведениями и других русских художников, картины которых знакомы чехам лишь по копиям, помещаемым в иллюстрированных журналах». Верещагин, таким образом, выступает своего рода первопроходцем, открывающим чужеземцам мир русской живописи и вызывающим у них желание узнать о ней больше. Он живет в это время в лихорадочном темпе, не позволяя себе даже ранее намеченной поездки с женой на отдых в Италию, о чем свидетельствует письмо из Бреславля от 8 октября 1886 года: «Полагаю, дорогая моя, что мы в Италию не поедем. Я думаю сделать так: через Мюнхен и Вену — в Киев, оттуда в Москву и, если хватит времени, в Амстердам... В Москве буду писать Кремль, а в Киеве повидая Терещенко. Завтра поеду в Берлин, а потом ненадолго в Лейпциг для осмотра помещений» ^[326].

Поездка в Лейпциг была необходима ему, чтобы на месте определиться, где лучше разместить намеченную на конец года выставку.

По дороге в Москву Верещагин заезжает в Петербург, встречается с боевым товарищем Николаем Илларионовичем Скрыдловым, вместе с которым когда-то на Дунае штурмовал на миноносном катере большой турецкий пароход. Скрыдлов рассказал ему, что в Петербурге находится знаменитый русский исследователь далеких островов Океании Николай Николаевич Миклухо-Маклай, который открыл выставку своей уникальной этнографической коллекции в конференц-зале Академии наук и по определенным дням читает там лекции для специалистов и широкой публики. Верещагин, и сам увлекавшийся этнографией, решает немедленно обратиться к путешественнику с просьбой принять его вместе со Скрыдловым и показать им свою коллекцию. В ответном письме Миклухо-Маклай извинился, что в указанное время принять их не сможет, и предложил встретиться несколько позже.

Один из современников, посетивший в те дни выставку и лекцию Маклая, оставил его любопытный портрет: «Маленький, тщедушный человек, с изможденным лихорадкой лицом и редкими волосами на голове, быстро бегал по зале, окруженный толпой народа, показывая разные предметы, скороговоркой объясняя их употребление и рассказывая целые истории из жизни океанийцев. То был сам Миклухо-Маклай. По быстрым, порывистым движениям и сверкавшим временами насмешливым глазам было видно, что это человек необычайной воли, прямой и решительный»^[327]. Надо полагать, что необычный лектор произвел сильное впечатление и на Верещагина при личной встрече. В честь их знакомства Василий Васильевич послал знаменитому путешественнику

альбом с фотографиями своих работ и свой фотопортрет. Из-за болезни Миклухо-Маклай несколько задержался с ответным письмом. Он поблагодарил художника за присылку фотопортрета и особенно альбома, «который, — заметил Маклай, — был для меня крайне интересен». Исследователь жизни папуасов выражал в письме сожаление, что, возвращаясь из Индии, художник не заглянул с этнографическими целями на острова Тихого океана, ибо составленный там альбом был бы «важнейшим приобретением для антропологии». Завершая письмо, Миклухо-Маклай не без юмора писал: «Прилагаю свою фотографию, которая — как фотография — гораздо лучше Вашей, при случае надеюсь получить от Вас лучшую, чем та, которую Вы мне прислали». И мимоходом сообщал о себе: «Я был болен месяца 2 и всё еще нездоров»^[328].

Глава двадцать третья ЕВРОПЕЙСКОЕ ТУРНЕ ПРОДОЛЖАЕТСЯ

И вновь — круговерть выставок: в декабре 1886 года — в Лейпциге и Кенигсберге, в феврале — марте 1887 года — в Амстердаме, с начала мая — в Стокгольме. В шведской столице за внимание публики с Верещагиным соперничал известный мастер морского пейзажа Айвазовский. Журнал «Художественные новости» в этой связи писал:

«В настоящее время в Стокгольме открыты две выставки русских художников. Первая из них, в залах местного Художественного общества... содержит в себе до восьмидесяти картин В. В. Верещагина — тех самых, которые уже показывались в Вене, Будапеште и отчасти в Берлине. Шведские художественные критики и публика относятся к произведениям нашего живописца с большим интересом, признают в нем выдающийся

талант, но также и укоряют его в тенденциозности направления и неровности исполнения, впадающего иногда в техническую небрежность.

Вторая выставка открыта И. К. Айвазовским в частном помещении и содержит два десятка картин. И эта выставка имеет большой успех, хотя и менее значительный».

Жителей городов, где проходят его выставки, Верещагин своим вниманием особенно не балует — появляется лишь на вернисажах и вновь возвращается в мастерскую в Мезон-Лаффите в окрестностях Парижа. Закончив несколько больших картин с видами покрытых снегом гималайских гор, он работает теперь над последним полотном из цикла «Трилогия казней» — «Распятие на кресте у римлян». Это полотно он хотел бы показать в Лондоне: открытие тамошней его персональной выставки намечено на октябрь. И пора было задуматься о том, что он повезет в будущем году на свою выставку в Америку. Василий Васильевич понимает, что без картин, находящихся в собрании Третьякова, его американская экспозиция многое потеряет, и теперь жестоко корит себя за то, что три года назад, подчиняясь минутной вспышке гнева, так резко оборвал свои отношения с Павлом Михайловичем. Он осторожно начинает в письмах наводить разрушенные мосты дружбы с Третьяковым: просит предоставить на выставку в Америку несколько своих картин из собрания Павла Михайловича, а заодно интересуется, не пожелает ли коллекционер приобрести что-нибудь из его последних работ. В феврале 1887 года Верещагин пишет Третьякову: «Мне предлагают выставить и продать мои работы за морем, и я с ужасом думаю о том, что не в России, а где-нибудь в Америке очутятся мои лучшие работы. Если соберетесь с деньгами, приобретайте, что поинтереснее. По окончании выставок я отдам Вам

дешевле, а коли обещаете их дать на выставку, в случае надобности, то и еще дешевле — грешно упустить»^[329].

Но Третьяков, вероятно, не забывший нанесенную ему обиду, теперь не торопится покупать работы Верещагина, терпеливо торгуется с ним, заставляя художника сбавлять запрошенную им цену, и в конце концов приобретает два очень нравившихся ему полотна из серии картин о войне с турками, «Панихиду» и «После атаки. Перевязочный пункт под Плевной», за 12 500 рублей. Верещагин жалуется, что вынужден был продать их за полцены, но в виде компенсации договаривается с коллекционером о предоставлении двух имеющихся у него картин из той же болгарской серии — «Перед атакой» и «Под Плевной» — для заграничных выставок.

После Стокгольма картины Верещагина в июле экспонируются в столице Дании Копенгагене. И там его живопись оценена по достоинству. Датский искусствовед Ю. Ланге, не скрывая и подмеченных им в полотнах русского художника недостатков, писал: «... Через всё это блещет большая художественная личность, несомненно, одна из величайших нашего времени... Он художник, который всё видит своими глазами, живописец, который восхищается красочностью открытого воздуха и одарен тончайшим глазом для определения соотношения света солнца и тени, человек с удивительно острым взглядом на выражение лиц... человек с большим, волнующимся сердцем»^[330].

В то время когда с выставкой Верещагина знакомятся жители Копенгагена, сам он в Мезон-Лаффите переживает, что ясные солнечные дни препятствуют завершению работы над полотном «Распятие на кресте у римлян». Оно задумано мрачным

по колориту, события происходят на фоне темного грозового неба. Природа же, как назло, являет картину совершенно иную. Своими профессиональными невзгодами художник делится в письме с Третьяковым: «Кто не посмеется (из почтенной публики), узнав о том, какое горе может быть у человека: пишу третий способ казни, самый варварский, крестом, то есть распятием, и имею надобность в закрытой облачной погоде, а вот уже третий месяц стоят солнечные дни. Хоть треснуть с горя, тем более что скоро надобно посылать картину в Лондон...»^[331]

Свою задачу Верещагин всё же выполнил, и «Распятие на кресте у римлян» вместе с другими картинами было вовремя отправлено в Англию. К лондонской выставке, открывшейся в начале октября, Василий Васильевич подошел весьма основательно. В Англии были изданы в двух томах его автобиографические и мемуарные произведения, включавшие очерки о путешествиях по Кавказу и Средней Азии, об участии в Русско-турецкой войне, воспоминания о Тургеневе и Скобелеве. Название книги — «Живописец, солдат, путешественник» — выражало, по мнению художника, то главное, чем была отмечена его 45-летняя жизнь. Выпуск подобной книги — ход, безусловно, удачный, способный привлечь к выставке внимание критики и публики. Вторую рекламную задумку Верещагина удачной назвать нельзя. Откликнувшаяся на открытие лондонской выставки «Петербургская газета» писала о ней: «...Англичанам, по-видимому, не нравятся выставленные в залах альбомы, заключающие в себе хвалебные отзывы печати о произведениях Верещагина»^[332]. Столь грубую подсказку уже готовых мнений о живописи русского художника самолюбивые англичане могли воспринять как недоверие их художественному вкусу. Разве не с

английской выставки 1873 года начала расти европейская слава Верещагина? Увы, эти альбомы с хвалебными рецензиями, вероятно, произвели в Лондоне совсем не тот эффект, на который рассчитывал художник, а скорее обратный, заставив английских критиков усомниться: так ли хороши последние картины Верещагина, как писали о них в других странах?

Но, конечно, наибольшее раздражение вызвало присутствие на выставке полотна «Подавление индийского восстания англичанами» (в Лондоне оно демонстрировалось под названием «Расстрел из пушек в Британской Индии»). Обличительный пафос этой картины не позволял английской публике отнестись к ней беспристрастно. У кого-то она пробуждала чувство жалости к жертвам и антипатию к тем, кто осуществлял жестокую казнь, но у патриотично настроенных критиков вызвала приступ ярости. Недаром один из них в сердцах заметил, что эта картина позорит ту стену, на которой она висит. Впрочем, большинство солидных английских изданий, писавших о выставке Верещагина, и среди них журналы «Академия» и «Иллюстрированные лондонские новости», предпочли вообще не упоминать в своих обзорах это полотно, будто на выставке его и не было. Из крупных английских изданий объективную оценку этой картины смог дать лишь «Журнал искусств» — тот самый, который в начале 1885 года опубликовал интересную статью о Верещагине, названную «Восточный художник». Теперь же журнал отнес полотно «Расстрел из пушек в Британской Индии» к числу лучших произведений, показанных на выставке, наряду с картинами «Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой», «Победители», «Перед атакой», «Дорога

военнопленных», в которых, по мнению журнала, выразил себя «истинный гений» их автора ^[333].

«Иллюстрированные лондонские новости», в статье о выставке Верещагина подробно изложив полную опасность и рискованных приключений биографию художника, к картинам его отнеслись с некоторым холодком и заметили, что не разделяют по отношению к ним хвалебный тон французской прессы. Лондонский журнал обвинял Верещагина в монотонности его технических приемов, отличающих, по мнению автора статьи, такие полотна, как «Побежденные. Панихида», «На Шипке всё спокойно», «Казнь заговорщиков в России» и ряд других. Журнал утверждал, что небольшие работы художника, написанные по впечатлениям от его путешествия в Святую землю, как «Стена Соломона», намного более удачны и что его живопись достигает вершины в некоторых полотнах, навеянных посещением Индии («Жемчужная мечеть в Агре»). И всё же «Иллюстрированные новости» признавали, что эта выставка, на которой, помимо картин, представлено много интересных предметов из художественных и этнографических коллекций русского живописца, имеет большое познавательное значение, и завершали обзор словами: «...Никто не покинет ее без чувства восхищения к человеку, который прошел через подобные испытания» ^[334].

Редакция журнала «Академия» была, по-видимому, так чувствительно задета за живое демонстрацией на выставке Верещагина полотна, живописующего изобретательность англичан при расправе с мятежниками в Индии, что дважды почтила вниманием русского художника. В номере от 13 октября был обстоятельно, в трех журнальных колонках, отрецензирован двухтомник его автобиографических очерков «Живописец, солдат, путешественник». Автор

рецензии, некто Брейли, почти не скрывал своей неприязни к автору подвергаемых строгому разбору очерков. Ему не нравилось в этой книге многое, почти всё. Он ехидно констатировал, что значительная часть этого издания представляет собой рассказ супруги художника о совместном с мужем путешествии по Гималаям и Кашмиру, что не вполне согласуется с заявленным автобиографическим характером публикуемых очерков. Но это, по мнению рецензента, еще полбеда. Ему неприятен был сам тон повествования миссис Верещагиной, «не устающей восхищаться неукротимой энергией и упорством» ее супруга в достижении поставленных целей. Рецензент приводил в пример сцену столкновения художника с одним из сопровождавших супружескую пару коренных жителей, кули, когда Верещагин был вынужден применить силу. «Подобных свидетельств энергии м-ра Верещагина в этом рассказе можно найти немало, но в описании путешествия прорывается сожаление по поводу жестокостей англичан в Индии», — саркастически писал Брейли.

Странствия русского живописца по Средней Азии рецензент считал самой интересной частью книги. Но и эта часть, по его мнению, грешила серьезными изъянами, и главный из них заключался в том, что рассказчик, то есть Верещагин, «мгновенно подмечает соломинку в чужом глазу, но не видит бревна в глазу собственном». Рассуждения автора очерка о рабском положении среднеазиатских женщин, которому может прийти конец с появлением здесь русских, заставили Брейли иронически заметить, что несчастным женщинам Средней Азии, решившим уйти от злых мужей к русским, грозит беда «попасть из огня да в полымя». Ибо недаром считается в России, что если мужик не колотит периодически свою жену, то он ее и не любит, и это даже вошло в поговорку. Более того, и

русская литература, как и вся русская жизнь, изобилует сценами битья женщин, притворно-горестно вздыхал Брейли, демонстрируя своей рецензией, что в Англии отнюдь не забыты русофобские изыски еще одного «знатока» России, родом из Франции, небезызвестного маркиза де Кюстина^[335].

Мемуарные страницы рецензируемой книги тоже нашли в лице Брейли вдумчивого толкователя. Он посетовал на то, что Верещагин не пожалел нежных чувств читателей, описывая процесс угасания жизни великого русского писателя Тургенева, и категорически не согласился с утверждением художника, что в творческом плане Тургенева надо поставить сразу за Пушкиным и Львом Толстым. По мнению искушенного англичанина, «весьма сомнительно, чтобы Пушкин либо Толстой в какой-то мере могли приблизиться к универсальности гения Тургенева»^[336].

На саму выставку журнал «Академия» откликнулся несколько позже, в номере от 5 ноября. Неподписанная публикация начиналась с заявления, что «м-ра Верещагина нельзя поздравить с успехом его попытки живописать ужасы войны», ибо, например, француз Жак Калло в серии «Бедствия войны» решал ту же задачу в своих миниатюрных офортах намного лучше, нежели русский художник на огромных полотнах. Как и «Иллюстрированные лондонские новости», «академическое» издание считало, что Верещагину более удаются работы небольшого формата, подобные картинам «В Иерусалиме. Царские гробницы» или «Стена Соломона», — именно в таких вещах, по мнению журнала, он демонстрирует высокий уровень технического исполнения.

Прийти на помощь знаменитому соотечественнику в ситуации, когда его ожесточенно, как хищные птицы, клевали солидные английские издания, посчитала

нужным О. А. Новикова. В популярной «Pall-Mall Gazette», где «О. К.» была постоянным автором, она опубликовала рецензию на выставку и на книгу автобиографических очерков Верещагина, отметив достоинства его живописи и его литературных работ. «Верещагин, — писала Ольга Алексеевна, — это Лев Толстой живописи. Тот же гений, то же бесстрашие, та же борьба за то, что они считают истиной, хотя бы иногда и ошибочно, и тот же, хотя иногда и преувеличенный, реализм. Оба славные люди русской жизни, которыми Россия может и должна гордиться».

Во время пребывания со своей выставкой в Лондоне художнику на собственном опыте довелось испытать, чего стоят так превозносимые в Англии свобода и демократия. В опубликованных позднее «Листках из записной книжки» он писал: «В Англии свобода очень велика, но если ирландцы там требуют себе равноправия с англичанами, то с ними не церемонятся. В 1887 году я хотел съездить из Лондона в Ирландию, где в это время проходили знаменитые evictions, т. е. массовые выселения фермеров полицейской силой, среди зимы. Запасшись несколькими рекомендательными письмами в Дублин, я в конце концов не поехал туда, по той простой причине, что все джентльмены, к которым были адресованы мои рекомендации, сидели в тюрьме»^[337].

Пожалуй, здесь уместно привести выдержки из статьи О. А. Новиковой, намного лучше Верещагина разбиравшейся во всех нюансах западной, особенно английской жизни и западной демократии со всеми их явными либо скрытыми пороками. В 1886 году она опубликовала в «Pall-Mall Gazette» собственное мнение по поводу статьи ее английского коллеги, редактора этой газеты Уильяма Стеда (W. Stead), полагавшего, что в будущем власть в обществе станет принадлежать

средствам массовой информации. Вероятно, Стед имел право на эту точку зрения — его недаром считали одним из крупных реформаторов английской прессы. Статью Стеда «Правительство газет» перепечатала издававшаяся И. С. Аксаковым в Москве газета «Русское дело», а несколько позже она поместила на своих страницах и перевод статьи Новиковой «Русский взгляд на правительство газет». Мысли Ольги Алексеевны действительно заслуживали внимания. «Скажите, господа, люди Запада, — с сарказмом писала она, — неужели вы наивно думаете, что различные формы гнета и притеснения в Западной Европе достигли своего предела? Полагаете ли вы, что виден конец всему тому? Мы не видим его!»

Касаясь некоторой наивности — если только не безотчетного цинизма — мнения Стеда о том, что в обществе может быть установлена «власть газет», Новикова вспоминала изречение английского мыслителя Фрэнсиса Бэкона: «Бэкон говорит: „Lies are sufficient to bread opinion“, т. е. лжи совершенно достаточно, чтобы составить мнение. И эта сила действует широко». Продолжая эту тему, Ольга Алексеевна обращала внимание на то, как стремление газетных издателей во всем потакать вкусам читателей убивает в людях всё высокое и быстро понижает их нравственный уровень. «К несчастью, — констатировала она, — нам приходится жить и действовать среди поколения, слишком испорченного многими влияниями. Всё огрубело, опошлено и загрязнено до такой степени, что часто встречаются люди, даже не сознающие нравственной беды, которая висит над нами. Аристократия стала чванлива и низка, истинное достоинство исчезло. Люди стыдятся быть самими собой; их стремления низменны. Они трусливы, себялюбивы; они готовы считать маньяками или даже прямо сумасшедшими тех, у кого еще есть идеал, у кого

есть Бог, которому они поклоняются. Энтузиасты, умирающие за идею, — чудаки. Глубокие знания, упорный труд — осмеиваются. Мы хотим всё получать даром, и это губит нас»^[338].

Говоря об энтузиастах, умирающих за идею, О. А. Новикова, вероятно, вспоминала и о своем брате Николае Кирееве, который, как брат Верещагина Сергей и многие другие, погиб за свободу балканских народов.

Глава двадцать четвертая ПОВОРОТ К РУССКОЙ ТЕМЕ

В ноябре, возвращаясь из путешествия по Испании, на лондонской выставке побывал Павел Михайлович Третьяков. Судя по их с Верещагиным переписке, в Лондоне они встретились. В декабре, находясь уже в Мезон-Лаффите, Верещагин писал Третьякову: «...После Вашего отъезда из Лондона погода была немного лучше, но все-таки отвратительная...» О финансовых итогах показа своих картин художник сообщал: «...лавочка моя там дала за 7 недель более 2000, и кое-что осталось мне на зубы»^[339]. Разговор о деньгах в этом письме неслучаен. Василий Васильевич ранее уже сообщал Третьякову о своем стесненном финансовом положении, и, поскольку договоренность о продаже коллекционеру двух картин, «Панихиды» и «Перевязочного пункта», была достигнута, просил Павла Михайловича выслать хотя бы половину оговоренной суммы в Париж. Однако теперь Верещагин пишет, что коль скоро он собирается в Россию и заедет в Москву, то уж лучше ему получить эти деньги из рук в руки.

Эти планы были связаны с намерением Верещагина поработать на родине, где-нибудь в глубинке, над русской темой, написать портреты «простых» людей,

виды провинциальных городов, церковную старину. Не исключено, что во время лондонской выставки кто-то из посетивших ее соотечественников — быть может, О. А. Новикова или тот же Третьяков — заметил Верещагину, что Россия и русские на его полотнах представлены в слишком уж мрачных тонах. Если не считать военных картин, где показаны погибшие и погибающие русские солдаты, образ родины был отражен лишь в зловещем полотне с фигурами повешенных «Казнь заговорщиков в России». Но на родной земле, как было деликатно подсказано художнику, есть много иного, достойного его живописи.

В конце декабря Верещагин с Елизаветой Кондратьевной приезжает сначала в Петербург, где осматривает развернутую в залах Академии художеств посмертную выставку недавно скончавшегося И. Н. Крамского, после чего едет в Москву, встречается с Третьяковым и посещает его галерею. О своем впечатлении от коллекции Третьякова Василий Васильевич перед отъездом из Москвы пишет ее владельцу: «...Галерея Ваша до того хороша, что, кажется, не ушел бы из нее»^[340]. Осмотр собрания картин Третьякова, где Россия была представлена во всем великолепии ее дивной природы, древней архитектуры, в многообразии народных типов, в запечатленных средствами живописи бедах и радостях ее бурной истории, лишь укрепил желание Верещагина обратиться в своем творчестве к «русской теме». Он уже решил, что в первую очередь посетит расположенные сравнительно недалеко от Москвы старинные города Ростов и Ярославль.

В Ростове Василий Васильевич знакомится с археологом, хранителем местного церковного музея Иваном Александровичем Шляковым. Знаток ростовской старины и автор вышедшей в том же 1887 году книги

«Путевые заметки о памятниках древнерусского церковного зодчества», сам художник-любитель, Шляков оказывает особое внимание знаменитому гостю, советует, что именно в Ростове и его окрестностях следует непременно осмотреть. По рекомендации Шлякова Василий Васильевич с женой поселяется в доме сестры археолога Аполлинаруи Александровны Храниловой. Первые же экскурсии убеждают Верещагина, что он приехал не напрасно. Не теряя времени, он приступает к работе. За полтора месяца, в январе-феврале, пока Верещагин находился в Ростове, он написал две картины — «Улица в Ростове при закате солнца зимой» и «Княжьи терема в Ростовском кремле», а также три этюда, связанных с изображением особо очаровавшей его небольшой церкви XVII века в деревне Ишне, расположенной в трех верстах от города. Эти этюды, «Иконостас деревянной церкви Иоанна Богослова на Ишне», «Входная дверь в церкви Иоанна Богослова» и интерьер той же церкви, относятся к лучшим в творчестве художника. Впервые побывав в этой церквушке, вероятно, по подсказке Шлякова, Василий Васильевич решил запечатлеть ее с разных сторон и, несмотря на холода, каждый день отправлялся на санях за город и терпеливо делал свою работу.

Из Ростова Василий Васильевич ненадолго выезжал в Ярославль и Кострому. «Где-то под Ярославлем», по его собственным словам, он написал замечательный по психологической выразительности «Портрет отставного дворецкого» — человека из бывших крепостных, прожившего нелегкую жизнь. Одетый в черный костюм и светлую сорочку с черным галстуком-бабочкой (вероятно, в такой «форме» ему приходилось служить господам), с доброй усмешкой на морщинистом лице, сохранившем выражение достоинства и уверенности в себе, он смотрит на зрителя слегка прищуренными

глазами. Этому портрету суждено было стать первым в задуманной художником и осуществленной в последующие годы серии изображений простых людей из российской глубинки. Несмотря на некоторые публичные выступления, в которых Верещагин принимал позу аристократического недоверия к миру «униженных и оскорбленных» и выражал опасение перед неизбежным «восстанием масс» (вспомним лекцию в Будапеште, так возмущившую Стасова), художник в своем творчестве и в жизни проявлял органично присущий ему демократизм.

Со времен пребывания в Средней Азии у Верещагина выработалась привычка собирать необходимые ему для живописи предметы одежды и быта местных народов. И теперь, оказавшись в российской глубинке, он начинает формировать новую коллекцию — вещей, связанных с русской культурой, русскими национальными традициями и русской стариной.

Новые, написанные в Ростове и Ярославле картины и этюды Василий Васильевич включает, наряду с прежними работами, в экспозицию своих произведений, которая открылась в апреле 1888 года в Париже, в художественном кружке улицы Вольней. Выставка продлилась примерно месяц, до 6 мая. Подводя ее итоги, журнал «Художественные новости» отметил, что «французская публика и пресса отнеслись очень благосклонно к нашему художнику и в залах выставки постоянно теснилась масса посетителей» ^[341].

На парижскую выставку счел нужным откликнуться в «Новостях и биржевой газете» Стасов, пять лет назад порвавший с Верещагиным близкие отношения. Впечатления парижан от картин соотечественника он анализировал по рецензиям французских газет, собранным по его заказу агентством «Аргус прессы». В

своём обзоре Стасов выстраивал заголовки рецензий на выставку, как певцов, поющих в унисон в общем хоре: «Верещагин признан Парижем», «Успех Верещагина — единоголосный», «Верещагин в настоящую минуту лев Парижа»...

Констатируя успех выставки у парижан, французские критики всё же не были единодушны в оценке отдельных произведений художника. Однако самые последние его работы, написанные в Ростове, были замечены. «Русская нота» отчетливо прозвучала и была услышана некоторыми критиками в той многокрасочной симфонии, какой представлялось соседство на выставке картин, вдохновленных самыми экзотическими впечатлениями. В этой связи показателен приведенный Стасовым отзыв газеты «Le Parisien»: «Верещагин — великий художник. Вот Восток, горячий, сияющий, великолепный; вот снег на золотых и замерзших русских куполах, вот резные индийские двери, сцены из страны раджей или из Палестины; вот солнечные восходы над вершинами Гималаев... Вот улица в Ростове (ярославском) при солнечном закате, с изумительно верными синими тенями света под красноватым небом, бесценный иконостас... портреты мужиков, индийских рабочих, чудных русских пустынных, раввинов, арабов, иерусалимских евреев, мужчин и женщин — и всё это так искренне, так справедливо!.. Да, это собрание творений славянина, совершенно особенных, громадных, выразительных, как сама правда. Они стоят созданий великих русских романистов. Как художника, Верещагина можно поставить в один ряд с Л. Толстым и Достоевским»^[342].

В том же ключе высказывалась газета «La petite Gironde», отмечая растущую популярность в Европе русской культуры: «Россия продолжает быть в моде. После писателей: Тургенева, Толстого, Достоевского...

пришла очередь музыкантов с Чайковским во главе... Наконец, выступает на сцену русская живопись в лице Верещагина...»

Особенно удивил Стасова отзыв о некоторых картинах Верещагина парижской газеты «Le correspondant», которая утверждала, что по светотехнике русский живописец превосходит даже импрессионистов. «Он колорист, — передает Стасов мнение французского корреспондента, — и сильный колорист; он даже „импрессионист“ на свой лад, но при передаче природы у него такая точность и рельефность, каких импрессионисты не знают». Стасов иронизирует: до чего же, мол, дошли французы, если ставят русского выше собственных мастеров: «Ведь „импрессионисты“ у новых критиков и публики стоят на самом высоком счету. По поводу нынешней выставки Верещагина мы встречаем много тому примеров; газета же „Le monde franko-russe“ объявляет, что некоторые этюды с натуры Верещагина (например, „Старый русский лакей“) исполнены так художественно и тонко, что „никогда сам Мейсонье не превзойдет такой живописи“».

Эти отзывы были, конечно, известны и Верещагину. Похвала по адресу «Отставного дворецкого» его порадовала и, вероятно, укрепила в нем желание продолжить успешно начатую серию портретов «незамечательных русских людей».

В дни работы парижской выставки Верещагин откликнулся на письмо из Лондона О. А. Новиковой, которое «поймало» его в Вологде. Теперь художник отвечает англазированной соотечественнице, что собирается вновь «поехать в Россию, пописать родные места»^[343]. Не дожидаясь окончания парижской выставки, Верещагин в двадцатых числах апреля приезжает в Петербург и, пробыв там несколько дней,

следует в Москву и далее в Нижний Новгород. Оттуда в начале мая он начинает путешествие по Волге и одному из ее притоков — Унже. В этой поездке его вновь сопровождает Елизавета Кондратьевна. Добравшись до Юрьевца, они пересели там на пароход, подходящий для плавания по небольшим рекам, таким как Унжа. В конце июня художник опубликовал очерк об этом путешествии в «Новостях и биржевой газете», где упомянул, что толчком к вояжу по Верхнему Поволжью послужила его встреча зимой в Костроме с архиереем Александром, «очень милым и любезным человеком». Узнав о намерении гостя ознакомиться сколь возможно полно с памятниками русской старины, он рекомендовал посмотреть древний монастырь в Макарье на Унже и посоветовал выехать туда весной, когда до обители проще добраться.

Большинство пассажиров двигавшегося по Унже небольшого судна составляли спавшие на палубе вповалку крестьяне-отходники, возвращавшиеся после зимних работ в родные края. Одни участвовали в строительстве железных дорог, другие мастерили баржи, третьи трудились на лесозаготовках. В результате разговоров с попутчиками о том, сколько платят им за работу и как они к ней относятся, художник приходит к выводу, что здесь, в глубине страны, народ в массе более открыт и честен, чем в крупных городах, подобных Москве или Ярославлю.

В Макарье вскоре должно было состояться открытие ярмарки по продаже леса, и, чем ближе к городу, тем больше встречалось на реке плотов, пригнанных на продажу. Потом лес, перекупленный на ярмарке оптовиками, будет сплавляться в Нижний Новгород. Неравнодушный к мелочам быта простых людей, Верещагин в очерке «Поездка по Унже» писал, что на плоту, состоявшем примерно из ста бревен, было обычно по два сплавщика, иногда муж с женой или отец

с сыном. При ветре бревна заливались водой, всё пропитывалось сыростью. «За каждый сплав от Кологрива до Макарьева рабочий может получить рубля три. Да от Макарьева до Нижнего семь рублей, конечно, на своих харчах... Вообще, воздержанный на пищу, т. е. питающийся преимущественно захваченным с собою хлебом и запивающий его водою... имеет возможность по возвращении уплатить хотя бы часть податей, но таких сравнительно мало, и большинство приносит с собою самую малость, ладно и то, что прокормились!»^[344]

Вопреки ожиданиям Верещагина осмотр в Макарьево расположенного на высоком берегу Унжи Троицкого монастыря его не порадовал. Здесь кое-что обновили, реставрировали, но, на взгляд художника, лишь нанесли урон первозданной красоте монастырских храмов. Среди мусора на колокольне он обнаружил несколько образов и остатки прежнего иконостаса, резные рамы для икон старинной работы — кто-то решил, что будет лучше украсить церкви новыми. И вот вывод автора очерка: «Надо еще раз подивиться безвкусию людей, без нужды разрушавших то, что с верою, любовью и смыслом создано было в наших церквях 250–300 лет назад, и заменивших это безвкусно раззолоченною работою французско-римско-византийско-доморощенного стиля рыночной выделки».

В Макарьево произошла нежданная и оттого еще более приятная встреча с полковником Альбедилом, с которым, в то время майором, довелось 20 лет назад вместе защищать цитадель Самарканда. «Однополчанам» было что вспомнить, о чем поговорить.

В ожидании волжского парохода Верещагин осмотрел по берегам Унжи несколько старинных церквушек и вновь испытал глубокое разочарование. И здесь те же, на потребу моде, безвкусные переделки и

безжалостное выбрасывание на свалку старинного ценного убранства. Художник сетовал: «Сколько в одной Ярославской губернии переломано церковей „без пути и без толку“ — как признано самим духовным начальством — и понастроено страшной безвкусицы — и пересказать трудно!» В Юрьевце и Макарьеве Верещагин, по договоренности со Шляковым, отбирал иконы и предметы церковного обихода, достойные быть помещенными в экспозицию Ростовского музея церковных древностей.

Совершавший в то же время поездку по этим краям историк и издатель журнала «Русская старина» Михаил Иванович Семевский повстречал Верещагина в ярославской гостинице. В «Путевых очерках» о поездке по России в 1888 году, опубликованных в своем журнале, Семевский уделил несколько страниц встрече с Верещагиным в Ярославле. Историк припомнил, что познакомил их И. С. Тургенев в Петербурге, куда он приезжал года за три до своей смерти. Знакомство состоялось в меблированных комнатах на Невском проспекте, «недалеко от Полицейского моста», где проживал тогда Иван Сергеевич. Большой поклонник живописного таланта Верещагина, Семевский с одобрением писал об обращении «славного русского художника» к теме отечественной старины: «Мольберт его с полотном и красками появлялся то в музеях, то в храмах, то в монастырях, то на паперти церковной в виду какого-нибудь характерного входа... Работает он удивительно быстро, передает полотну с поразительной верностью всё, что находит нужным сохранить на нем»^[345].

Встреча с Семевским была, по-видимому, очень приятна и Верещагину. Василий Васильевич показал историку кое-какие предметы из своей коллекции, которую он начал собирать, путешествуя по

центральным губерниям России. «Две просторные комнаты, — писал Семевский, — занятые им на антресолях Кокуевской гостиницы, представляют целый музей: кокошники, вообще головные и всякие другие женские уборы, предметы старины самые разнообразные, тут и иконы, и пуговицы, и монеты, и оружие, и рукописи — всё это приобретает художником с большим знанием дела и всё поступает в громадное собрание бытовых предметов всех стран света, куда только приводит его любознательность»^[346].

В Ярославле Верещагин работал над картиной «Паперть церкви Иоанна Предтечи в Толчкове. Ярославль». Это полотно, наряду с другими изображениями небольших, обычно сельских, церквей с их немногочисленными прихожанами, было призвано показать и красоту, «благослепие» старинных храмов, и ту весьма значительную роль, какая издавна выпала им в духовной жизни русских людей. Полюбоваться этим храмом Василий Васильевич пригласил Семевского. Составивший ему компанию историк констатировал: «Принявшись за изучение родной старины в памятниках живописи и зодчества, В. В. не только быстро ознакомился с нею, но и изучил ее всесторонне и с любовью». Семевский рассказал, как Верещагин восхищался безвестными русскими мастерами: «Надо было послушать Василия Васильевича, с какой живостью и воодушевлением говорил он, в виду этого прекрасного памятника старинного русского зодчества, о старинном искусстве, о даровитости тогдашних зодчих, создававших храмы, художников, рисовавших образа, украшавших внутренности церквей почти без руководителя, почти без знания какой-либо теории или, по крайней мере, без изучения ее в школах, но по указанию своих даровитых предшественников да по вдохновению врожденного таланта и вкуса»^[347].

Встреча с Семевским в Ярославле и зародившаяся между ними дружба имели для Верещагина далекоидущие последствия. Именно в «Русской старине» уже в сентябре 1888 года он опубликовал очерк «Самарканд в 1868 году» об обороне самаркандской цитадели, очевидцем и участником которой являлся. В том же журнале он будет публиковать и другие автобиографические и мемуарные очерки.

Конец июня и часть июля Верещагин с женой жил в небольшой деревне на реке Ишне, где в начале года он писал этюды в полюбившейся ему местной церкви. О тамошнем пребывании рассказывается в весьма интересном очерке художника «Русская деревня», опубликованном в февральском номере за 1889 год нью-йоркского иллюстрированного журнала для широкого круга читателей «Harper's New Monthly Magazine». Появление этого очерка в американском журнале не было случайным. К тому времени в Нью-Йорке уже прошла трехмесячная выставка картин Верещагина и начался ее показ в других американских городах. Имя художника стало очень популярным в Америке. О нем хотели узнать побольше, как и о русской жизни вообще. Этим и обусловлено появление верещагинского очерка на страницах «Журнала Харпера». Публикацию его в каком-либо русском издании обнаружить не удалось. Впрочем, сам текст подсказывает, что автор написал его специально для иностранцев, знающих о русской жизни очень мало, а чаще не знающих ничего.

Очерк занимает восемь журнальных страниц и иллюстрирован тремя рисунками автора. На первом изображен внешний вид сельской церкви Иоанна Богослова, на втором — украшенная резьбой входная дверь в церковь с сидящей у ее порога изображенной в профиль пожилой женщиной, возможно, женой

церковного старосты. Третий рисунок воспроизводит уже упоминавшийся «Портрет отставного дворецкого». Очерк начинается словами: «Прошлым летом я провел несколько недель в одной деревушке — небольшом поселении из четырнадцати-пятнадцати домов, которое годом ранее подверглось пожару и восстанавливалось заново»^[348]. Автор упоминал, что главное украшение деревни — старинная церковь Иоанна Богослова; пожар грозил и ей, но храм был спасен соединенными усилиями местных крестьян. Далее рассказывается, как прихожане любят ее и заботятся о ней. Однажды церквушка, построенная еще в XVII веке, во времена царя Алексея Михайловича, начала было клониться от старости набок, но ее спас с помощью собственных накоплений церковный староста, укрепив фундамент кирпичами и установив кое-где подпорки. Верещагин пытается донести до иностранных читателей собственное восхищение старинным русским церковным зодчеством, рассказывая и о других виденных им церквях, в частности о каменном храме Иоанна Предтечи в Ярославле. Но все же основное внимание в очерке уделяется именно деревянной церкви на реке Ишне: говорится и о том, как она раскрашена, и какие огромные ключи используются для запираания двух входных дверей, следующих одна за другой для усиления безопасности, и чем примечательны церковный иконостас и распятие почти в натуральную величину. Эта церковь, упоминает автор, формально принадлежит одному из соседних монастырей, и потому, вероятно, во время богослужения мужчины занимают одну ее половину, а женщины — другую. Впрочем, богослужение в ней совершается редко, всего несколько раз в год, поскольку своего священника в деревне нет и лишь по праздникам приезжает батюшка из соседнего прихода.

Художник рассказывает о небогатой событиями местной жизни. О сложных отношениях церковного старосты, 78-летнего Петра Михайловича, со священником отцом Николаем, об их взаимных претензиях. О том, что в основном местные жители выращивают горох и что оптовые его покупатели бессовестно диктуют крестьянам свои цены. О том, как много люди вынуждены работать — вставать на рассвете и поздно ложиться. И о том, что летом помогает прокормиться ловля рыбы и раков в реке Ишне. В то лето, когда здесь жил Верещагин, самым приметным событием в жизни небольшой деревни стала свадьба путевого обходчика проходящей неподалеку железной дороги. Художник подробно описывает, какие толки пошли по деревне, когда на следующий день после венчания новобрачная обнаружила у молодого мужа серьезный дефект внешности — косоглазие (до этого он предусмотрительно показывался невесте лишь в темных очках).

По страницам очерка рассыпано много других любопытных деталей местной жизни. Основные сельские работы, например сенокос, производятся здесь «миром», то есть сообща. Школы в деревне нет; дети вынуждены были ходить учиться в соседнее селение, но и там школа недавно закрылась. Неудивительно, что многие жители, особенно женщины, неграмотны. Деревенские обитатели, как и в стародавние времена, трепещут перед природными явлениями, подобными грозе; хозяйка дома, где остановился художник, при первых же раскатах грома торопливо зажигала лампы перед иконами и истово молилась, чтобы умиловить Господа и предотвратить беду.

Рассказ о жизни в русской деревне должен был вызвать у американских читателей симпатию к не тронутым цивилизацией людям и мысли о том, что и в

их стране, где-то далеко от больших городов, можно найти поселения, подобные этой русской деревне. В конце концов, несмотря на некоторые внешние отличия, жизнь крестьян в разных странах имеет в своей основе нечто общее — близость к земле, которая их кормит.

Глава двадцать пятая **ЗНАКОМСТВО С АМЕРИКОЙ**

К выставке в США, куда Верещагина неоднократно приглашали еще с 1881 года, он подошел в зените своей европейской славы и подготовился к ней основательно. С Третьяковым была достигнута договоренность о предоставлении из его собрания нескольких картин, которые стоило показать американцам. В Нью-Йорке при содействии принимавшей его Американской художественной ассоциации (*American Art Association*) был издан подробный иллюстрированный каталог. В предисловии к нему Верещагин писал касательно изображения на своих полотнах тем войны и смертных казней, что его неизменно поражало алогичное, абсурдное истребление людьми друг друга под всевозможными предлогами и всевозможными способами. Массовое убийство всё еще называется войной, а убийство отдельных людей называется смертной казнью. Повсюду то же слепое поклонение грубой силе и та же непоследовательность. С одной стороны, люди, убивающие себе подобных миллионами зачастую ради неисполнимой идеи, возводятся на пьедестал общественного восхищения, а с другой — люди, убивающие ради черствого куска хлеба, беспощадно истребляются. И совершается всё это будто бы во имя моральных принципов, основанных на любви к ближнему.

К каталогу прилагались две статьи «О прогрессе в искусстве» и «Реализм», в которых излагались эстетические воззрения автора картин. Столь основательный подход к истолкованию собственного творчества и своей художественной концепции был, вероятно, для американской публики в новинку. Она также получила возможность узнать о бурной и по-своему уникальной биографии русского художника из вышедшей в Нью-Йорке на английском языке книги, получившей то же название, что и его лондонский двухтомник, — «Живописец, солдат, путешественник». В нее были включены очерк «Самарканд», воспоминания о войне с турками — «Дунай», «Переход через Балканы» и «Набег на Адрианополь» с иллюстрациями автора, а также мемуарные очерки о М. Д. Скобелеве и И. С. Тургеневе. Некоторые из них ранее уже публиковались на английском и французском языках в книгах, изданных к парижской и лондонской выставкам художника, но еще ждали своей публикации на русском. Среди семнадцати иллюстраций были исполненные Верещагиным в технике офорта портреты Скобелева, Тургенева, генерала Струкова, Скрыдлова, рисунки с картин «Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой», «Дозор на Шипке», «Пикет на Дунае», рисунки из путешествий по Средней Азии и Индии.

Сразу по прибытии в Нью-Йорк Василий Васильевич установил переписку с соотечественницей, давно перебравшейся на постоянное жительство в Соединенные Штаты, Варварой Николаевной Елагиной, по мужу Мак-Гахан. С ее покойным мужем, знаменитым американским журналистом Януарием Мак-Гаханом, Верещагина познакомил, как ранее упоминалось, М. Д. Скобелев, подружившийся с энергичным и талантливым американцем во время своего похода на Хиву. Мак-Гахан был одним из тех репортеров, чье имя по праву вошло в историю мировой журналистики. С

полей Франко-прусской войны 1870 года он посылал репортажи в крупнейшую по тем временам американскую газету «Нью-Йорк геральд». Он был свидетелем и хроникером рождения, торжества и разгрома Парижской коммуны и сам едва избежал смерти в те драматические дни. Он был заключен в тюрьму по подозрению в сотрудничестве с коммунарами, но освобожден по требованию вмешавшегося в его судьбу некоего американского «министра». Чуть ли не единственный из иностранных журналистов он сопровождал русскую армию в походе 1873 года на Хиву и сообщал о том, как происходило покорение этого ханства. Он работал то на Кубе, то в Испании, где в 1870-е годы шла Вторая карлистская война^[349]. В 1875 году Мак-Гахан ходил на американском исследовательском судне «Пандора» в Арктику и затем издал книгу «В краю северного сияния». Когда началась война на Балканах, Мак-Гахан торопится туда, и его репортажи о зверствах турок над мирным болгарским населением, опубликованные в английской газете «Daily News», вызвали огромный резонанс в Европе и отчасти побудили руководство России вступить в войну с Турцией. В июне 1878 года, когда военные действия завершились и для решения балканских проблем был созван Берлинский конгресс, Мак-Гахан приехал в Константинополь, чтобы ухаживать за заболевшим тифом своим другом, лейтенантом Френсисом Грином (впоследствии генералом). Лейтенант Грин выжил, а заразившийся от него Мак-Гахан скончался в возрасте тридцати четырех лет. На его похоронах присутствовал М. Д. Скобелев. В 1884 году власти американского штата Огайо, уроженцем которого был Мак-Гахан, решили, что знаменитый земляк должен покоиться на родине, перевезли его прах в США и с почестями

перезахоронили в небольшом городке, где родился журналист. Несколько позднее там был воздвигнут памятник «неистовому репортеру».

Варвара Николаевна Мак-Гахан, вдова журналиста, проживала с их единственным сыном Полем в Нью-Йорке, сотрудничала в американских и российских изданиях. Она прекрасно ориентировалась в газетном мире мегаполиса, имела там неплохие связи, и Верещагин справедливо решил, что кое в чем она сможет ему помочь.

В Нью-Йорк художник прибыл в конце августа на пароходе «Этрурия», следовавшем из Ливерпуля. В порту его встречал представитель Американской художественной ассоциации Ричардсон, с которым Василию Васильевичу довелось познакомиться в Париже. Варвары Николаевны в городе в это время не оказалось, она была с сыном на отдыхе, но письмо Верещагина ее разыскало. Вдова Мак-Гахана сразу на него откликнулась: «Милостивый государь, душевно рада, что Вы вздумали обратиться ко мне так просто и радушно; будьте уверены, что я рада буду сделать со своей стороны всё, чтобы оказать Вам требуемую поддержку словом и делом, пока Вы сами не осмотритесь в стране... Во всяком случае я буду рада видеть Вас у себя в Нью-Йорке в доме 339 West 58th street, куда я вернусь в сентябре на всю зиму»^[350].

Кто такой Верещагин и насколько он известен в России и Европе, Варвара Николаевна, разумеется, знала. Еще в 1881 году, когда в Нью-Йорке планировалась его выставка, солидный «Журнал Скрибнера» (*Scribner's Monthly Magazine*) опубликовал статью о нем, к которой был приложен перечень выставок художника за период с 1869 по 1881 год. На следующее письмо Верещагина, в котором он просил перевести одну его рукопись на английский (возможно,

речь шла об очерке «Русская деревня»), Варвара Николаевна ответила столь же быстро. Обращаясь к гостю «любезный соотечественник» вместо прежнего официального «милостивый государь», она писала, что готова помочь ему, но не уверена, что сможет полностью понять текст: она уже убедилась, что у «любезного соотечественника» почерк не очень разборчивый. В том же письме Варвара Николаевна упоминала, что прочла в «New York World» описание встречи Верещагина с репортером по фамилии Грибоедов, и сетовала, что в репортаже не сказано, когда откроется выставка его картин.

После приезда В. Н. Мак-Гахан в Нью-Йорк 17 сентября и личного знакомства с Василием Васильевичем их отношения приобретают дружески-деловой характер с явным оттенком взаимной симпатии. «Ну как же вы не добрейший, — пишет Верещагину Мак-Гахан, — если такое человеческое, осмысленное письмо написали? <...> Приходите, когда будет время, — у меня уже немного вашего переведено»^[351].

В другом письме она сообщает, что в Нью-Йорк проездом прибыл возвращающийся в Вашингтон после отдыха на побережье барон Розен, временный поверенный в российских делах: «Розен поручил мне передать вам, что он и его жена (премилая женщина и хорошая моя приятельница, урожденная Одинцова) будут рады видеть вас у себя, когда бы вы ни пожаловали в Clarendon Hotel, где они останутся до субботы, либо в их миссии в Вашингтоне». В следующих строках Варвара Николаевна дает понять, насколько высока степень ее доверия к Верещагину: «Пожалуйста, не проговоритесь, что я готовлю к печати повесть на английском языке: я это скрываю от всех моих друзей, боясь преждевременных насмешек». Заканчивает она

письмо, датированное 26 сентября, предложением: «Если захотите увидеть в Нью-Йорке бейсбольный матч, эту местную забаву, мой сын готов составить вам компанию и быть комментатором»^[352]. Варвара Николаевна, таким образом, не только помогает соотечественнику наладить необходимые контакты, но и готова предоставить в его распоряжение сына, старшеклассника «Павла Януарьевича», как иногда она ласково именуется, в качестве гида по Нью-Йорку.

Выставка картин Верещагина открылась 8 ноября в помещении Галереи искусств Американской художественной ассоциации. О том, как воспринимали ее американцы, российские читатели узнали в основном из репортажей Мак-Гахан, публиковавшихся в «Русских ведомостях» и «Новостях и биржевой газете». Отмечая огромный интерес к выставке русского художника, корреспондентка писала, что со дня приезда художника в Нью-Йорк газеты следили за каждым его шагом, сообщали предварительные сведения о выставке и о приготовлениях к ее открытию. Да вот незадача: выставка открылась на следующий день после президентских выборов, и потому в первые дни ее работы всё внимание прессы было сосредоточено на новостях политических.

Соединенные Штаты в это время переживали момент упоения своим растущим экономическим и политическим могуществом. Например, в октябрьском номере популярного издания «Scribner's Monthly Magazine» была опубликована статья «Проблемы американской политики», провозглашавшая: «Не будет преувеличением сказать, что сегодня Соединенные Штаты в 20 раз богаче, чем были полстолетия назад... Почти все изобретения в области техники, как железные дороги, корабли из стали, телеграф, сельскохозяйственные усовершенствования разного

рода, сберегающие труд, получили широкое распространение за время меньшее, чем жизнь двух поколений, однако нигде в мире эти перемены не были осуществлены в таком масштабе, как в Соединенных Штатах. За упомянутое время население Соединенных Штатов возросло более чем вдвое. Еще 16 штатов добавились к союзу, образуя государство, и то, что когда-то считалось Дальним Западом, стало центром растущего народонаселения и политической власти»^[353].

Если в области использования технических новинок американцы уверенно выходили вперед, то в области изящных искусств, в частности живописи, положение было совсем иное. Рассказывая годы спустя о своей первой поездке в Америку, Верещагин упоминал: «К изрядному чванству деньгами у этого высокоталантливого народа примешано много ложного стыда всего своего и преклонения перед всем английским и особенно французским. Американскому художнику, например, очень трудно продать свои работы, если он всегда жил и живет в Соединенных Штатах; другое дело, когда он имеет мастерскую в Париже, — тогда он процветает»^[354].

Как узнали жители Нью-Йорка из многочисленных статей о Верещагине, прибывший к ним со своими картинами русский художник не только давно жил в Париже и имел там собственную, технически великолепно оснащенную мастерскую — он был признан в России и в Европе одним из лучших художников современности. И потому после заминки первых дней работы выставки хвалебные статьи о ней посыпались как из рога изобилия. Некоторые из них приводила в своих репортажах в русские газеты В. Мак-Гахан. В передовой статье нью-йоркского еженедельного «Семейного журнала» (Home Journal)

говорилося: «Картины Верещагина должны быть признаны откровением большой важности по отношению к развитию чисто американской школы искусства... Эти картины вносят зародыш мысли и вдохновения, которые могут принести богатые плоды на нашей родной почве... Переход от салонного искусства к тому искусству, которое олицетворяется верещагинской коллекцией, то же, что переход из тепличной атмосферы на открытый воздух; переход из цветочного партера, устроенного для гуляющих дам, к земле, на которой работает крестьянин, — переход к суровой реальности жизни... Тут мы видим реализм глубокий, продуманный, верующий...» ^[355]

В своей следующей статье из Нью-Йорка, через три недели после открытия выставки, Мак-Гахан отмечала, что интерес к картинам «великого русского», как многие теперь именуют Верещагина, не ослабевает. В корреспонденции говорилося: «Размеры газетной статьи не позволяют привести хотя бы некоторые выписки из всех тех восторженных, хвалебных, длинных отзывов о Верещагине и картинах его, которые появляются даже в таких влиятельных и распространенных органах печати, как Harper's Weekly Churchman (религиозная газета). Independent, Epoch, Critic...» Мнение «Critic» всё же приводилоcь: «Все, посещающие выставку, волей-неволей становятся русофилами... Его гений построен на таких широких основаниях, что для него не существует условностей... Колоссом высится он поверх их — как вершины Гималаев высятся поверх облаков. Подобно своим собратьям на литературной арене, подобно Гоголю, Толстому, Достоевскому, Верещагин производит великие творения свои не ради искусства, но ради человечества вообще и в особенности ради русской „народности“... Верещагину есть что оповестить миру —

и он это оповещает так, что весь мир приостанавливается и внимает ему»^[356].

Пока американцы познакомились с картинами Верещагина, сам художник знакомился с Америкой, и о своих впечатлениях он рассказал впоследствии в газетных заметках, публиковавшихся под рубрикой «Листки из записной книжки», и в очерках, увидевших свет на страницах журнала «Искусство и художественная промышленность». Он признавался, что Нью-Йорк его поразило, и попутно делился наблюдением о том, как воспринимали этот город многие европейцы: «...Во всех читанных до того времени описаниях и слышанных рассказах сквозило точно желание старшего брата подтрунивать над младшим, его обгоняющим и, пожалуй, во многом уже обогнавшим».

Американская пресса, успевшая еще до открытия выставки прожужжать читателям все уши о том, что их посетила европейская знаменитость, вероятно, немало способствовала его популярности. Русский художник был принят на самом высоком уровне. В Вашингтоне он удостоился короткой аудиенции у недавно избранного президента США Гровера Кливленда. Сам прием оставил у художника хорошее впечатление: церемония, писал он, «проста и непритязательна — нет ни расшитых лакеев, ни ожидания с перешептыванием». Впрочем, долго разговаривать с президентом не пришлось — сказав гостю несколько общих фраз, тот раскланялся. «Дел у него, видимо, было по горло, — заметил Верещагин, — потому что рукава были засучены»^[357].

Василий Васильевич был принят, как он писал, в «лучшем клубе Вашингтона» на правах почетного гостя и познакомился там с некоторыми видными представителями местного общества — племянником

Наполеона I полковником Патерсон-Бонапартом, генералом Шерманом и др. «Генерал Шерман, — вспоминал художник, — один из героев войны Северных Штатов с Южными, несмотря на свою деревянную ногу, обошел со мной и показал все здания Капитолия, богато украшенные мрамором»^[358].

Гостя из России свозили к знаменитому изобретателю Томасу Эдисону, оборудовавшему свои мастерские недалеко от Нью-Йорка. Тот продемонстрировал Верещагину одно из своих технических чудес — фонограф и с полной уверенностью говорил, что очень скоро с его помощью можно будет уже без шумовых помех воспроизводить разные записи — речей государственных деятелей, концертов, опер... Практичный американец доверительно делился с гостем своими планами и надеждами: «Пока это только любопытно, но скоро будет искусством, и я возьму за эту штуку пару миллионов». Эдисон рассказывал художнику, что писатель Марк Твен, его большой друг, полюбил эту «штуку» и теперь, заезжая сюда, в случае отсутствия хозяина наговаривает на фонограф различные забавные новости, а самому изобретателю после возвращения домой доставляет немалое удовольствие прослушать всё сообщенное ему первым юмористом Америки.

Одну из отличительных черт американцев Верещагин усмотрел в чрезвычайно развитом в обществе культе денег. «Там, — писал он, — есть ужасное обыкновение определять цену человека величиной его капитала — про незнакомого спрашивают: „Что он стоит?“ Отвечают, например: „500 000 долларов, но два года тому назад он стоил миллион“. Такой прием определения людей нам, европейцам, мало симпатичен»^[359].

Подметил Верещагин и распространенную в Америке любовь к «большому, грандиозному». «Один весьма приличный господин, — вспоминал художник, — говоривший искренне и серьезно, выразился в беседе со мной так: „Мы, американцы, высоко ценим ваши работы, г. Верещагин; мы любим всё грандиозное: большие картины, большой картофель...“»^[360]. К счастью, большинство посетителей выставки в Нью-Йорке подходили к оценке картин русского художника всё же с иными критериями.

Среди положительных моментов американской жизни Верещагин отметил достойную оплату труда, особенно квалифицированного. Во время знакомства с пожарной службой Нью-Йорка гость поинтересовался зарплатой пожарных, и ему сообщили, что она составляет 1000–1200 долларов в год — столько же, сколько получает «простой солдат». А вот старший механик типографии, где печатается большая газета, зарабатывает десять тысяч долларов в год, и таково же жалованье судьи. Гонорар за статью в газете, продолжал ту же тему Верещагин, зависит от известности автора. Например, в бостонском журнале «Друг юношества» ему заплатили за статью в три тысячи слов 250 долларов, что соответствовало 500 рублям, — сумму немалую. Редактор пояснил, что это обычный гонорар, какой они платят таким авторам, как, скажем, английский политический деятель Уильям Гладстон, философ Герберт Спенсер или румынская королева. Верещагин пожелал уточнить: «Но почему и мне?» — и получил ответ: «Потому что вы тоже король»^[361].

Тем временем Варвара Николаевна Мак-Гахан продолжала знакомить российских читателей с новостями из Нью-Йорка, рассказывать о том, как там воспринимают живопись соотечественника и к каким

неожиданным последствием ведет несомненный успех его выставки. Она констатировала, что эта выставка произвела сенсацию и вызвала взрыв интереса ко всему русскому. «...В лавках, — писала Мак-Гахан, — то и дело спрашивают русский чай, русские книги и русскую музыку. Последнему спросу значительно способствует, конечно, прекрасная игра ученицы Московского филармонического общества Л. В. Андреевской, которая приехала сюда по приглашению American Art Association с тем, чтобы играть отрывки из русских опер и произведения русских композиторов на органе и рояле во всё время выставки верещагинских картин. Русская музыка чрезвычайно здесь нравится».

По словам Мак-Гахан, знакомство в залах выставки с русской музыкой оживило в Нью-Йорке спрос на клавиры произведений русских композиторов. Надо уточнить, что идея исполнять русскую музыку в залах, где были выставлены картины Верещагина, зародилась отнюдь не в головах американских организаторов выставки. Ее автором был сам Верещагин. Как уже упоминалось, и на других своих выставках он пытался осуществить синтез живописи и музыки, полагая, что продуманное сочетание зрительных и слуховых образов обогатит впечатление, которое получают от выставки ее посетители. И потому художник обратился в Московское филармоническое общество с просьбой подыскать подходящего исполнителя для работы в Америке. Много желающих отправиться на длительный срок играть за океан не нашлось: музыканты, уже получившие известность, предпочитали выступать в России и Европе. Поехать согласилась 23-летняя пианистка Лидия Васильевна Андреевская. Выросшая в семье со скромным достатком (у нее было трое братьев, а отец служил смотрителем в богоугодном заведении), она надеялась, что работа в Америке поможет ей

улучшить и собственное благосостояние, и финансовое положение родственников.

В одной из корреспонденций В. Н. Мак-Гахан говорилось, что благодаря выставке Верещагина «престиж русского имени в Америке еще более возвысился, русская „народность“ у всех на устах — американцы готовы стать решительно русскими патриотами»^[362]. В доказательство Варвара Николаевна приводила пример поистине необыкновенный. Как-то выставку посетили студентки высших классов здешней «нормальной коллегии», которая, пояснила журналистка, соответствует по программе московским высшим женским курсам. Примерно 300 девушек явились в сопровождении профессора. Верещагин провел их по выставке и, помимо комментариев к картинам, которые давал на ходу, прочел лекцию об искусстве, чем покорила их окончательно. В заключение экскурсии студентки были приглашены в большую комнату-палатку, выполнявшую роль своего рода кают-компания. Там стоял рояль, и Андреевская играла русские мелодии. Один из двух русских служителей выставки, крестьян-плотников (оба они, поясняла Мак-Гахан, были костромичами и ходили в поддевках, расшитых рубахах и высоких сапогах), угостил студенток чаем из огромного самовара. Попив чаю, гости показали заготовленный для русского художника сюрприз: «...все хором прекрасно пропели русский гимн „Боже, Царя храни“». Корреспондентка, впрочем, не сообщила, как к этому отнесся сам Верещагин, обычно избегавший каких-либо монархических демонстраций.

Некоторые солидные американские издания, уловив всплеск интереса ко всему русскому, старались его удовлетворить. Иллюстрированный «Harper's New Monthly Magazine», как упоминалось, в феврале 1889

года опубликовал очерк Верещагина «Русская деревня», а в майском номере поместил большую, на тридцати трех страницах, статью «Общественная жизнь в России». Иллюстрации к ней представляли бал в Зимнем дворце, вид Дворцовой набережной в Петербурге, знаменитый конный памятник Петру Великому, портрет Александра III в Красном Селе, воскресный парад в Манеже, любителей поиграть в вист в дворянском клубе, зимние скачки на Неве и другие сюжеты. В отдельных главах рассказывалось о русской аристократии, о введенной Петром I Табели о рангах, о дворцовых церемониях, об архитектуре Петербурга, о театральной жизни... Рассказ велся тоном весьма благожелательным, о чем свидетельствует фраза: «В России каждый немного поэт».

Но далеко не всем в Соединенных Штатах (как, впрочем, и в России) нравился столь оглушительный успех выставки Верещагина. Характерна в этом плане большая статья, опубликованная в журнале «Nation». Ее скептический настрой обозначил себя уже в первых фразах: «Всё, что вызывает сенсацию в Европе, будь то изящные искусства, театр или литература, неизбежно находит свой путь в Нью-Йорк... Правда, выставка картин Василия Верещагина несколько запоздала с прибытием сюда: ряд его работ, которые можно видеть в галереях Американской художественной ассоциации, был показан в Париже добрых десять лет назад»^[363]. Далее следовал детальный критический разбор творчества художника. По мнению автора, выдвинутое Верещагиным в его трактате «О прогрессе в искусстве» требование к художникам писать картины на открытом воздухе, пленэре, входит в противоречие с его собственной практикой. И тут, считал рецензент, достаточно изучить полотно «Распятие на кресте у римлян». (Чтобы оценить «объективность» автора

«Nation», достаточно вспомнить письмо Верещагина Третьякову, в котором он писал, как долго «караулил» необходимое ему для этого полотна небо.) В картине «Подавление индийского восстания англичанами» рецензент усматривал дефекты композиции. По поводу полотна о Русско-турецкой войне считавший себя знатоком живописи журналист утверждал, что они намного ниже по исполнению, нежели полотна француза де Тревиля и других современных французских баталистов. Одним словом, те достоинства картин Верещагина, которые находили в них Стасов и ряд известных европейских критиков именно в сравнении с картинами Тревиля и ему подобных живописцев, автор «Nation» считал недостатками. После этого нечего удивляться, что и в небольших пейзажных полотнах Верещагина на русские и индийские темы, которые другие критики считали истинными жемчужинами, их американский коллега находил «дефекты колорита». А вот полотно «Будущий император Индии», которое, кроме англичан, мало кому в Европе нравилось, тот же критик похвалил.

После завершения в начале января выставки в Нью-Йорке коллекции картин Верещагина предстояло, по соглашению с Американской художественной ассоциацией, путешествие по другим американским городам — Бостону, Чикаго, Филадельфии... Организаторы выставок, пообещав автору золотые горы, выговорили себе право решения всех вопросов, связанных с их дальнейшей демонстрацией в Америке. Верещагин доверился им, прежде всего — президенту ассоциации Саттону, с которым переписывался еще в июле 1888 года, до своего приезда в США. Тот был, по-видимому, человеком ловким, в художественных делах поднаторевшим, но не вполне чистоплотным, и впоследствии Василий Васильевич не раз поминал его недобрым словом.

В Нью-Йорке в жизнь Верещагина вошли две русские женщины. Одна из них — уже упоминавшаяся вдова знаменитого американского репортера Варвара Николаевна Мак-Гахан. Другая — молодая пианистка Лидия Васильевна Андреевская. Переписка Мак-Гахан с Верещагиным говорит о том, что Варвара Николаевна относилась к нему с большим уважением и симпатией и, вероятно, питала некоторые надежды на то, что и она ему небезразлична. Но в какой-то момент ее надежды на взаимность рухнули: Варвара Николаевна заметила, что художнику более по душе общение с Андреевской. Возможно, это произошло после одного случая, о котором Лидия Васильевна много позже рассказала Стасову. Мак-Гахан как-то уговорила Верещагина, обычно избегавшего светских приемов, прийти на вечер, который она устраивала в его честь (Василий Васильевич жил в том же подъезде, где и Мак-Гахан). Среди гостей ожидалась знакомые ей американские литераторы, художники, известные в обществе дамы. Персонально был упомянут известный американский путешественник и публицист Джордж Кеннан, бывавший в России неоднократно и написавший о своих поездках несколько книг (одна из них вышла после обследования автором русских тюрем и мест политических ссылок в 1885–1886 годах). Согласившись прийти, Верещагин в тот день решил заехать к Андреевской и, чтобы «скоротать время» до приема, предложил ей сыграть в карты. И вот уже приближается назначенный час, когда его ждут у Мак-Гахан. На робкое напоминание Лидии Васильевны, что ему пора ехать, он с досадой ответил, что, мол, приедет к концу, тем лучше. А затем у него вдруг прорвалось: «Знаете, я совсем не поеду. А ну их, эти вечера! Что я, зверь какой, что они меня показывают?!» Так просидел за игрой, пока гости не разъехались. Заканчивая

рассказ, Лидия Васильевна призналась: «Мак-Гахан страшно обиделась на него и на меня»^[364].

Вероятно, после этой истории, когда Верещагин крупно подвел Варвару Николаевну, она написала ему очень сердитое письмо, дошедшее до нас лишь в отрывке, в котором сполна выражены ее гнев и несбывшиеся надежды. Женская чуткость, равнодушие к прославленному соотечественнику позволили ей подметить в Верещагине такие свойства его натуры, которые сам он, при свойственном ему эгоцентризме, едва ли за собой замечал. Когда-то Крамской, недовольный отношением к нему Третьякова, с вызовом написал коллекционеру: «Я из породы Верещагиных. Во мне сидит великая гордость и самомнение»^[365]. И вот, десять лет спустя, В. Мак-Гахан, обращаясь к Верещагину, повторила с некоторыми вариациями и очевидным осуждением те же слова: «Гордыня в Вас такая, что самому бы Демону впору вам уступить. Вы, пожалуй, вообразите, что перед „великим Верещагиным“ заискивалась; к тому же Вас так избаловали люди... Боролась я зуб за зуб с Вашей гордыней, а не с тем душевным, сердечным человеком, которого я успела узнать и полюбить за те три месяца нашего товарищеского знакомства в Нью-Йорке: того Верещагина я никогда не смешиваю в мыслях с тем Батыем, с которым воюю... Зла я — да отходчива и никогда не забываю того, что люди делали для меня под влиянием первых и самых чистых импульсов...»^[366]

Несмотря на это резкое письмо, весьма откровенное и в чувствах и в словах, деловые отношения между Верещагиным и Варварой Николаевной Мак-Гахан сохранились и в дальнейшем.

В начале 1889 года Верещагин отправился из Нью-Йорка на родину, а уже 16 января петербургская «Новости и биржевая газета» сообщила читателям:

«Наш известный художник В. В. Верещагин на днях возвратился из Америки, где находится выставка его картин. Он прибыл в Петербург на несколько дней и уезжает в Москву, где намерен окончить несколько картин русской природы».

Глава двадцать шестая **«ДОВЕРИЕ МОЕ УТРАТИЛОСЬ И НЕ** **ВОРОТИТСЯ»**

Вскоре после возвращения в Россию Верещагин передал для публикации в журнал «Русская старина» свои воспоминания о Русско-турецкой войне — «Переход через Балканы», «Набег на Адрианополь» и очерк о М. Д. Скобелеве.

Ознакомившись с недавно изданным томом статей и писем покойного Крамского, Василий Васильевич обнаружил в нем некоторые негативные высказывания о себе лично и своих картинах евангельского цикла, содержащиеся в письмах Крамского Третьякову и Суворину. Это его задело, и вскоре он написал об Иване Николаевиче небольшой мемуарный очерк, содержащий воспоминания об их встречах и размышления о творчестве известного портретиста. Очерк был опубликован в мартовском номере «Русской старины» за 1889 год. Верещагин в нем отдает должное и трудолюбию Ивана Николаевича, и замечательной зоркости его взгляда, точности отображения натуры на его полотнах. Эти качества, признавал мемуарист, позволили Крамскому создать немало очень верных натуры портретов современников и «типов из простонародья». «Я не знаю у нас другого художника, который так схватывал бы характер лица», — писал Верещагин ^[367].

Признавая достоинства портретного искусства коллеги, Василий Васильевич при этом утверждал, что Крамской «не произвел ни одной из ряду вон выходящей картины» и, пожалуй, лучшее его творение в этом роде — полотно «Неутешное горе». На критику Крамским евангельского цикла его картин Верещагин, опираясь на впечатления собственного путешествия в Святую землю, ответил критикой полотна «Христос в пустыне» и изображения Христа на той большой картине, которую Иван Николаевич писал в последние годы своей жизни. «...Мне, бывшему в Палестине и изучившему страну и людей, непонятна эта фигура» — так начал Верещагин перечень своих претензий к картине «Христос в пустыне».

Вспоминая их личное знакомство в 1874 году в Петербурге, накануне открытия выставки своих произведений, написанных по туркестанским впечатлениям, Верещагин писал, что тогда Крамской отнесся к его картинам восторженно. Василий Васильевич сетовал, что письмо Крамского об этих картинах, «делающее честь искренности его порыва», по неизвестным причинам в сборник писем покойного художника не вошло. Касаясь истории их отношений, он вспоминал встречи и споры с Крамским в Париже: как «...было тяжело выслушивать его доморощенную философию, которую я называл, не стесняясь, „дьячковскою“». По мнению Верещагина, охлаждение в их отношениях наметилось еще тогда, в Париже — Крамской обиделся на коллегу, не пригласившего его посетить свою мастерскую и посмотреть на выполненные в Индии эскизы. Обида окрепла после того, как Крамской так и не смог закончить уже начатый портрет Верещагина — сначала из-за болезни Василия Васильевича, а затем, как признавал он сам, из-за потери желания позировать: «...Я решил, что больше

калачами меня не заманишь — и не поехал вовсе. Тут мой Крамской рассердился по всем правилам...»^[368]

Размышляя об истинных причинах их размолвки, Верещагин вспоминал и свои едкие слова в адрес Крамского: «Всё это услужливые люди, разумеется, с добавлениями, переносили ему, и после неудачи еще с моим портретом милейший К. рассердился на меня так, как только может рассердиться безнадежно больной человек на здорового и отступивший от прежнего идеала художник на смело несущего его вперед собрата»^[369]. Нельзя не отметить, что мемуарный очерк Верещагина окрашен чувством оскорбленного самолюбия и желанием убедить читателей, что размолвка наступила всё же по вине Крамского и отчасти была продиктована завистью Ивана Николаевича к успехам более удачливого коллеги.

Весной 1889 года Верещагин встречается в Москве с работавшим в Историческом музее известным историком и археологом И. Е. Забелиным. Разговор идет о памятниках церковной старины, проблема сохранения и должного учета которых всё более увлекает художника. Во время беседы Иван Егорович выразил удивление и даже некоторую ревность в связи с тем, что его уважаемый собеседник так много времени и внимания уделяет Ростову, а не Москве. Весьма вероятно, что этой темой беседа со знатоком московской истории не ограничилась. Вот уже примерно год Василий Васильевич обдумывал замысел новой большой серии картин об Отечественной войне 1812 года. Он наводил необходимые справки, подыскивал, еще до поездки в Америку, через ростовского историка Шлякова и других знакомых кое-какой исторический «антураж», предметы одежды и утвари, имевшие отношение к временам наполеоновского нашествия на Россию. И, конечно, встретившись с Забелиным,

художник постарался прояснить волновавшие его вопросы.

В мае Верещагин вновь едет в полюбившийся ему Ростов, а оттуда — в ту небольшую деревню на Ишне, где жил с женой прошлым летом. В письме Шлякову, отосланном в начале мая, художник жаловался на сильное похолодание: пробовал рисовать в церкви, но пальцы мерзли. Во второй половине мая он уезжает с женой подлечиться на Северный Кавказ, но и там подумывает о том, чтобы вновь вернуться на Ишну. В июне художник из Кисловодска вновь пишет Шлякову — и просит поручить кому-нибудь из знакомых плотников соорудить на реке, как можно ближе к дому Мясниковых, где он останавливался, небольшую купальню — ему хотелось бы вновь провести там некоторое время, совмещая работу с отдыхом.

Мемуарные очерки Верещагина, публиковавшиеся в 1888-1889 годах в журнале «Русская старина», заинтересовали читателей. Однако некоторые их страницы вызвали критику рецензентов. Особенно досталось очерку «Набег на Адрианополь в 1877 году» за эпизод с двумя пленными албанцами-башибузуками, известными своей изощренной жестокостью, которых Верещагин предлагал повесить.

Вероятно, художнику бывает интересно видеть жизнь и смерть во всех проявлениях, даже наиболее неприглядных, но обнародовать эти свои желания в мемуарах, пожалуй, не стоило. Не только один из героев очерка, генерал Струков, но и рецензент московской газеты «Новости дня» упрекнул Верещагина в «кровожадности». Тот же рецензент коснулся воспоминаний Верещагина о М. Д. Скобелеве. Критик посчитал, что их портит слишком неумеренное выпячивание мемуаристом собственной личности. «Скобелев, — говорилось в рецензии, — вообще будто бы охотно становился на роль Телемака, у которого

ментором^[370] был В. В. Верещагин, а последний, по его словам... давал советы даже и по военным вопросам». Рецензент в данном случае касался той части очерка, где рассказывалось о знакомстве и начале дружбы художника со Скобелевым в период войны в Туркестане. Общее впечатление от очерка, считал журналист, именно по этой причине смазывается: «... Обычно в наши дни у всех „воспоминателей“ желание выставить свое „я“ умаляет значение Скобелева»^[371].

Находясь в России, Василий Васильевич вел переписку с теми доверенными людьми, которым он поручил наблюдать за своими картинами, отправленными из Нью-Йорка в выставочное путешествие по другим городам Соединенных Штатов. Одним из таких людей был Николай Иванович Моргалов. Вместе с картинами путешествовала и Лидия Васильевна Андреевская, исполнявшая в выставочных залах русскую музыку. Образ тихой и скромной молодой женщины запал в сердце художника, и в одном из писем Моргалову он коснулся ее проблем, о которых ему стало известно из письма В. Н. Мак-Гахан. «Напишите мне сейчас же, Николай Иванович, правда ли, что Лидии Васильевне не выплатили ее денег. Эта желтая злющая ведьма Мак-Гахан пишет, что на Лидию Васильевну жалко смотреть, что я, уехавши, бросил ее одну и т. п. Вы лучше, чем кто-либо, знаете, как я заботился о Лидии Васильевне; об сестре или жене нельзя больше заботиться... Мне крепко-накрепко обещали присмотреть за нею, чтобы ей было удобно, и дать ей денег... Напишите, когда Лидия Васильевна думает поехать назад, — она ничего мне не пишет»^[372].

Отработав в Америке около года, Лидия Васильевна осенью 1889 года вернулась в Москву и поселилась, как вспоминал ее младший брат Павел Васильевич Андреевский, на арендованной в Сокольниках даче

вместе с ним и еще одной родственницей и подругой. «Часто, — писал П. В. Андреевский, которому во время описываемых событий было 13 лет, — приезжал к нам тогда Василий Васильевич, бывший в это время в России... Верещагин привозил с собой массу вкусных вещей — закусок, фруктов, конфет, впрочем, последние он почти один и уничтожал, к моему огорчению. Трудно представить себе, сколько он мог съесть сладкого». Андреевский рассказывал про общение со знаменитым художником в ту памятную осень: «Я вначале дичился его, но с нетерпением ждал его приездов — столько разнообразия, веселья и интереса вносил он в нашу жизнь. Ко мне он относился как к взрослому, подружески, что часто меня стесняло, но, конечно, нравилось. Живой, веселый, остроумный, он постоянно придумывал что-нибудь необычное — то затеет возню с нами, беготню наперегонки, то выдумывает готовить какое-нибудь особенное кушанье или начнет вспоминать из своей богатой впечатлениями жизни. Рассказчик он был поразительный — целыми часами можно было слушать его живые, образные рассказы; вечера посвящались пению под аккомпанемент сестры ее же романсов, слова к которым Василий Васильевич сочинял сам, игре в дураки, в лото и т. д. И всё это пересыпалось шутками, экспромтами, громким раскатистым смехом. Много было дурачеств, много искреннего веселья, что так противоречило несколько суровой наружности художника»^[373]. Подросток тогда едва ли догадывался, что часто бывавший у них Верещагин влюблен в его сестру, но Лидия Васильевна об этом, вероятно, знала.

Это время было переломным в личной жизни Василия Васильевича. После знакомства в Америке с Л. В. Андреевской он стал сознавать, что более не желает продолжать отношения с женой-немкой,

писавшей ему письма на плохом русском языке. Задумав картины об Отечественной войне 1812 года против Наполеона, он всё более убеждался, что работать над этими полотнами надо в России. Значит, пора ему возвращаться на родину и постоянно жить здесь. И лучше — с той женщиной, которая способна понять его, разделить его интерес к русской истории и культуре. К разрыву с Елизаветой Кондратьевной побуждали и иные причины: у Верещагина появились основания подозревать ее в неверности. Из их переписки зимой 1889/90 года очевидно, что свои подозрения Василий Васильевич откровенно высказал жене и предлагал ей разойтись «мирно, без скандалов». В письме от 8 января 1890 года Елизавета Кондратьевна, поздравляя Верещагина с Новым годом, писала: «Прости, прости мне, Василий, ради бога всё-всё, что могла (так в тексте. — А. К.) обидеть и огорчить тебя... Я каюсь и убиваюсь...»^[374] Верещагин отправил ей из Москвы 10 (22) января ответ: «Кажется, мы толчем воду: доверие мое к тому, что ты можешь не поддаваться соблазну, утратилось и не воротится, держать тебя взаперти в деревне я не могу и не хочу, а следить, присматривать за тобой мне просто противно — ввиду этого жить с тобою вместе я не буду больше никогда. Я предложил тебе развестись для того, чтобы предоставить тебе свободу располагать собою, как ты хочешь, но ты увидела в этом намерение „топтать тебя в грязь“, что я и в уме не имел. Конечно, тебе пришлось бы исполнить некоторые неприятные формальности, но зато ты могла бы быть вполне свободною и при этом пользоваться по смерти моей помощью...»^[375]

Елизавета Кондратьевна, осознав, что почва у нее под ногами заколебалась, переехала жить к своим родственникам в Мюнхен. Верещагин же вернулся в Париж, чтобы поработать в своей мастерской в Мезон-

Лаффите. Но там ему теперь не сиделось — тянуло обратно в Москву.

Из воспоминаний П. В. Андреевского:

«Зимой 1889/1890 года Василий Васильевич в России бывал наездами и в Москве чаще всего останавливался в Кокоревской гостинице, откуда писал свой „Кремль“ и куда я нередко к нему захаживал. Часто он водил меня по музеям... Я очень привязался к нему за это время и как праздника ждал его приездов.

Задумав жениться на моей сестре, Верещагин вместе с тем решил совсем перебраться в Россию... Лидия Васильевна жила в это время в Сокольниках, и здесь, по-видимому, Василий Васильевич и задумал своего Наполеона; по крайней мере, я помню его зимние этюды, здесь написанные и частью послужившие материалом для наполеоновской эпопеи. Весной 1890 года Василий Васильевич вместе с сестрой моей отправились за границу...»^[376]

Между тем Лидия Васильевна уже ждала ребенка от Верещагина. Везти ее в Мезон-Лаффит, пока развод с женой еще не был оформлен, Василий Васильевич посчитал не вполне удобным для обоих. Он арендовал для нее квартиру в Париже на улице Расина.

Известия, которые художник получал о путешествии передвижной выставки своих картин по Америке, были неопределенными, противоречивыми. Складывалось впечатление, что американские менеджеры его выставки не были вполне уверены в ее успехе в том или ином городе и потому часто меняли свои решения. В марте 1890 года Н. И. Моргалов сообщил Верещагину из Чикаго, что задержался с письмом в связи с тем, что хотел наверняка узнать, куда дальше будут отправлены картины: «Хотя Саттон и говорил, что они будут взяты в Нью-Йорк, а потом от того же Саттона узнали перемены: ваши картины... после Чикаго повезут в

Миннеаполис, затем, наверное, в Калифорнию»^[377]. О результатах выставки в Чикаго Моргалов информировал, что по пятидесятицентовым билетам ее посетили 35 395 человек, а по 25-центовым — 26 246.

В мае Моргалов писал из Миннеаполиса, что оттуда картины отправятся в Буффало и в июне будут там выставлены. Ссылаясь на американского менеджера выставки Эдварда Брандеса, он сообщал, что в Миннеаполисе «ничего не заработали» и что американец потерпел убытки в размере примерно двух тысяч долларов: за две недели работы выставки на ней побывало всего 1700 человек^[378]. Эти известия беспокоили Верещагина. Неужели показ его картин по провинциальным американским городам потерпит в финансовом плане фиаско?

В июне к поселившейся в Париже Лидии Васильевне Андреевской присоединилась приехавшая из Москвы ее мать Пелагея Михайловна. Видимо, они сообща решили, что с приближением ожидавшегося осенью важного события — появления на свет младенца — будет лучше, если мать поможет Лидии Васильевне в это непростое время. Вскоре после приезда в Париж Пелагея Михайловна шлет письмо младшему сыну Павлу (она ласково называла его Паней), где рассказывает, что никак не может опомниться «от всей прелести своей жизни». Париж ей нравится: «Хорошо, голубчик, тут в Париже, всё очень удобно». Лишь одно ее огорчает — она плохо говорит по-французски. Пелагея Михайловна делится с сыном ближайшими планами: если будет на днях хорошая погода, пойдут с Лидой смотреть Эйфелеву башню. И еще радость: 14 июля во Франции будут отмечать национальный праздник, и по этому случаю в городе ожидается богатая иллюминация — само собой, и ее посмотрят.

Однако основной вопрос, тревоживший щепетильную Пелагею Михайловну, она с «Паничкой» не обсуждает — вопрос семейной чести: в скором времени ее дочери предстояло родить ребенка от женатого человека. Эту тему она как-то уже затрагивала в разговорах с дочерью, что явствует из недатированного письма Верещагина Лидии Васильевне. Судя по содержанию, написано оно было, скорее всего, летом — осенью 1890 года. «Очевидно, мать (Пелагея Михайловна. — А. К.) понимает только официальное, казенное счастье в супружестве. Я не говорю, могут быть разные материальные неприятности от сожителства без брака, но она, по-видимому, не их имеет в виду, и в этом отношении она не только не сделала успеха с тех пор, когда „дала свое позволение“, но чуть ли еще не ушла назад — как ты думаешь?»^[379]

Любоваться богато иллюминированным Парижем в национальный праздник Франции — День взятия Бастилии, ознаменовавший некогда торжество Великой французской революции, Верещагину не очень интересно — насмотрелся достаточно. Василий Васильевич на это время уехал в небольшой городок Аахен на границе Германии и Бельгии. Здоровье опять пошаливает, надо подлечиться. Он пишет Лидии Васильевне, что собирается принимать серные ванны и доктор советует ему взять полный трехнедельный курс, «чему, вероятно, и придется покориться». По его мнению, рожать Лидии надо не в Париже, а в другом месте (позднее возник вариант со Швейцарией), и лучше выехать из Парижа заранее, около 30 августа — 1 сентября, «по тому простому резону, что ездить за несколько дней до родов невозможно». Он настойчиво советует «...начать готовиться серьезно к произведению твоего chef-d'œuvre и ходить гулять,

развлекаться, мало заниматься и не трудную работою...»^[380].

При избытке свободного времени в Аахене Василий Васильевич вдруг увлекся стихотворством и в письмах Лидии, которые пишет примерно через день, присылает ей сочиненные вирши — «Евангельский рассказ», «Машка и Тимошка», «Поле битвы» (навеяно трагическими впечатлениями Русско-турецкой войны), «Черт и Ванька». Толчком к сочинению последнего стихотворения послужила когда-то услышанная история жизни отставного дворецкого, чей портрет он написал. Стихи, как у многих любителей, были несовершенные, но искренние по тону. Толчком к сочинению «Машки и Тимошки» послужила история из времен его детства: крепостного юношу Тимошку отдали в солдаты за то, что будто бы по его вине («недосмотрел») доверенная его заботам лошадь Машка сломала ногу. В письме Лидии Васильевне Верещагин признавался, что, когда излагал в стихах эту драму деревенского парня, на глаза набегали слезы, и сам комментировал: «Тут, как в живописи и, вероятно, в музыке, — искренность много значит»^[381].

Но главное в его письмах той поры — любовь и нежность к Лидии, беспокойство за состояние ее здоровья, нетерпеливое ожидание того чудесного момента, когда он станет отцом: «Мысленно слежу за всеми твоими покупками, мысленно перебираю и целую все рубашечки, пеленочки и прочее»^[382].

В одном из писем Верещагин комментирует отмеченную кавычками фразу: «Ты моя любовница и я твой любовник». Вероятно, это его собственные слова, которые Лидии не понравились. Но он настаивает на своем их толковании: «В этих рассуждениях ничего обидного нет для нас обоих. Это значит только, что мы любим друг друга»^[383]. Среди советов, которые Василий

Васильевич давал в письмах из Аахена Лидии Васильевне, была рекомендация почаще ходить смотреть картины в Лувр и Люксембургский музей. Быть может, он верил, что впечатления от созерцания прекрасного, получаемые будущей матерью, будут восприняты и ребенком, которого она готовилась произвести на свет.

В конце августа Верещагин вместе с Лидией Васильевной и ее матерью выехал в Швейцарию, где в сельской местности недалеко от Женевы было подыскано подходящее жилье.

Часть третья ПОСЛЕДНИЕ СТРАНСТВИЯ

Глава двадцать седьмая ВОЗВРАЩЕНИЕ НА РОДИНУ

Есть основания полагать, что в сентябре, когда Лидия Васильевна родила девочку, названную, как и она, Лидой, Василий Васильевич тоже находился в швейцарской деревушке и разделял страдания и радость, связанные с появлением на свет малышки. Убедившись, что всё в порядке, дочурка и ее мать чувствуют себя нормально и им обеспечен надлежащий уход, он через некоторое время уехал обратно в Мезон-Лаффит. Его всё больше затягивала тема войны с Наполеоном. В связи с этим он обратился в октябре к доброму знакомому И. А. Шлякову с просьбой прислать, если можно, «треух» — меховую шапку, «какую носили еще в начале столетия», а также и «теплый поповский черный подрясник, подходящий деревенскому попу»^[384].

Но не отпускали и тревожные мысли: как там, в Америке, всё ли в порядке с картинами, где они путешествуют сейчас и когда можно будет вернуть Третьякову полотна, выданные для выставки? А срок возврата уже подходил, и Павел Михайлович проявлял беспокойство. Верещагин на его письмо отвечает: «Картины, Вам принадлежащие, будут отосланы Вам нынешней зимою». В ноябре он вынужден вновь вернуться к той же теме. После консультации с американскими менеджерами его выставки он с горечью сообщает Третьякову: «Я совсем не хозяин выставок моих в Америке. В противность формальному условию картины переданы American Art Association для

выставок на целый год дольше, чем следовало, и с этими разбойниками — истинными разбойниками — я ничего не могу поделать...»

Верещагин сетует, что стал жертвой обмана: «Я, который имею репутацию дельца, каждый раз попадаюсь, и теперь попался во всех отношениях — довольно Вам сказать, что в настоящую минуту картины мои заработали в Бостоне 35 000 рублей и к концу декабря заработают, по громадному успеху, который там имеют, все 50 000 рублей, а я, по всей вероятности, ничего из этого не получу — вот какой я делец. Так попался я со сроком картин: в мое отсутствие, в противность форменно мною данному полномочию, прикинули целый год к назначенному сроку, да и баста — не процесс же мне с ними начинать, смешить публику»^[385].

Поскольку к весне 1891 года вопрос с возвратом картин Третьякову еще не был решен и накопились другие проблемы, Верещагин был вынужден вновь отправиться в Америку, чтобы во всем разобраться лично. Незадолго до отплытия, в марте, он писал Лидии Васильевне: «Печально мне не только то, что ты далеко, а что твой милый образ... как-то стушеввался... твои дорогие мне черты смотрят на меня как из тумана. Помнишь ли ты так же меня? Так же ли любишь?»^[386]

По прибытии в Америку неожиданно настигшая болезнь задержала его в Вашингтоне на целый месяц. Сознавая свою вину перед Третьяковым, Верещагин в качестве своего рода компенсации предложил коллекционеру передать ему бесплатно два своих полотна. В начале апреля он писал из Вашингтона: «Картины посланы и теперь уже в дороге. В Париже они будут переадресованы на Ваше имя в Москву. Сам я был болен, но наказал людям моим уложить и отправить их в возможном порядке... 2 картины, что я предложил Вам

за 2 года лишних, придут к Вам непременно осенью...»^[387]

Первое письмо, отправленное Верещагиным Лидии Васильевне после возвращения в Париж, датировано началом мая. Из него следует, что намечавшийся в Нью-Йорке аукцион по продаже картин, в силу разных причин, в том числе заболевания художника и его внезапного для многих отъезда обратно в Европу, отложен до осени. Одна из причин дурного настроения Верещагина во время его пребывания в Соединенных Штатах — отсутствие писем от Лидии с сообщениями о ней самой и об их малютке. «Почему же ты не писала? — выговаривает ей Верещагин. — Или не хотела очень баловать меня? Но это на тебя, кажется, не похоже»^[388]. Впрочем, в том же письме он упоминает, что уже получил три ее письма, адресованные в Америку и переправленные оттуда в Париж.

Заокеанская поездка вновь заставила серьезно потратиться, и в Париже Василий Васильевич пытается занять в банке необходимую сумму — но тщетно. Он сообщает Лидии, что с займом, на который рассчитывал, потерпел неудачу: «Всё шло ладно, пока я не объявил, что я женат и что жена моя не может дать согласия. (Я же считал деньги уже в кармане)... Будем по-прежнему экономить»^[389]. Так впервые его юридически неурегулированные семейные проблемы болезненно напомнили о себе.

Мысли о том, как чувствует себя в Швейцарии кроха-дочурка, постоянно не дают ему покоя. Не имея вестей от Лидии, он тревожится: не случилось ли что с девочкой? не ушибла ли ее кормилица? не лучше ли малютку приучать к коровьему молоку? Он советует Лидии поговорить по этому поводу с доктором. Каждая ее весточка, особенно с хорошими новостями — праздник для него. В одном из писем, от 27 мая 1891

года, выложив в начале его пестрый букет ласковых слов, обращенных к «золотой Лидушечке», Верещагин писал: «Ты не можешь себе представить, как я доволен, что читаю правильно написанные русские слова и выражения. Я не виню жену мою, но она всегда говорила на мои замечания, что „с нее и этого довольно“, не понимая, до какой степени разрывали мне уши ее убийственная речь, письма, даже шутки. И вот теперь я беседую с милым русским человеком, который любовь и привязанность свою выражает русским, а не чухонским языком, — ты не ценишь, не понимаешь этого, а я после 15-летнего мучения ценю!»^[390] Он опять начал работать в своей мастерской в Мезон-Лаффите и сообщает Лидии, что задержался с очередным письмом, потому что набрасывал Наполеона на Поклонной горе, смотрящего на Москву. Мимо него проходит строй солдат — они машут киверами и орут: «Да здравствует император!»

Готовясь к переезду в Россию, Василий Васильевич затеял там строительство большого дома с мастерской. Место было выбрано на южной окраине Москвы, за Серпуховской Заставой, недалеко от деревни Нижние Котлы. Дом строился на холме, откуда шел спуск к Москве-реке. В июне по просьбе Верещагина стройку посетил вернувшийся из Америки Н. И. Моргалов. Туда же съездил и И. А. Шляков, который информировал Верещагина, что замеченные недостатки исправлены: стены вновь переконопачены, плотники работают. По его мнению, очень хорошо, что Николай Иванович распорядился посадить тополя и черемуху и удобрить почву. При этом Шляков добавил от себя, что глинистая почва здесь будет постоянно требовать большого ухода. Поскольку в середине лета Верещагин собирался приехать сначала в Москву, а потом и в Ростов, а дом пока не был готов для проживания, Иван Александрович

выполнил и другое поручение художника — дал в газету объявление, что подыскиваются для аренды меблированные комнаты в Замоскворечье.

О своих планах Василий Васильевич сообщал Лидии: в июле, завернув к ней в деревню под Женовой, он отправится в Москву^[391], а оттуда поедет поработать в Ярославль и Ростов. Лидии Васильевне следовало готовиться к отъезду в Россию в конце августа.

Наконец всё, что надо отправить из Парижа в Москву, собрано. Верещагин решил «сжечь мосты» и окончательно связать свою жизнь с родиной: дом в Мезон-Лаффите и мастерская в скором времени будут выставлены на продажу. В начале июля в письме Лидии Васильевне Верещагин рассказывал, какие чувства он испытал, когда прощался с местом, где прожил 15 лет:

«До слез жалко расставаться с домом, с садом, с собаками и прочим. Вчера вечером я несколько незаметно от дворника попрощался с собаками, еще раз поласкал их, и они-то меня как ласкали!

Одна выла от ревности, пока я шутил с другою. А аллеи-то мои разрослись, так что неба не видно, как идешь! Когда-то еще будет такая тень в Москве?

Правду тебе сказать, никогда еще неизвестность так не тяготила меня, как теперь. Что-то будет? Как-то я буду работать?»

Но еще больше его беспокоит другое: «А главное, самое главное — будем ли мы дружно жить? <...> При малейшей ссоре, при малейшей неприятности с тобою у меня всё застилается в глазах, всё делается немило, начиная с тебя самой, работы делаются противны, просто хочется какую-нибудь пакость сделать, хоть бы это стоило боли, страдания. Знаю, что это всё татарщина, да что поделаешь!»^[392]

Вскоре Верещагин выехал в Россию. Недолго пробыв в Москве, он отправился в Ростов, где занимался среди

прочего подготовкой к отправке в Москву своей коллекции предметов русской старины, хранившейся в ящиках в одном из помещений Ростовского кремля. В письме Лидии Васильевне от 15 августа он сообщал, что в конце месяца собирается приехать к ней и числа 30-го утром они, уже вместе, будут в Женеве. Просьба «кланяться маме» свидетельствует о том, что и Пелагея Михайловна, находившаяся в последнее время в Москве, вновь приехала в Швейцарию, чтобы помочь дочери с переездом.

В сентябре новая семья художника собралась в Москве, но доставка туда всех вещей и коллекций Верещагина из его парижского дома затянулась до конца года. Василий Васильевич подумывал даже о том, чтобы привезти к новому месту жительства — морем, а затем обычным путем, по суше — и свою летнюю парижскую мастерскую, способную двигаться по рельсам и потому названную им «вертушкой». Но от этого плана пришлось отказаться: транспортировка была делом дорогостоящим, а деньги из Америки, на которые он рассчитывал, в нужный момент получены не были.

Последние выставки, проведенные на родине, в Москве и Петербурге, состоялись в 1883 году, и они оставили у художника чувство обиды на прием его картин публикой и критиками. За последующие годы, когда он показывал свои новые картины лишь за рубежом, в России его начали понемногу забывать. Количество публикаций о нем в отечественных изданиях с каждым годом сокращалось. Однако в новом журнале «Художник», в третьем номере за 1891 год, появилась большая статья о Верещагине, автором которой был драматург и историк искусства П. П. Гнедич, выступивший под псевдонимом Rectus. Она начиналась словами: «В числе талантов сильных и самобытных, составивших славу русскому искусству не

только в отечестве, но и за границу, следует поставить на видное место Василия Васильевича Верещагина, известного художника-этнографа и баталиста». Автор напоминал, что Верещагин близится к своему пятидесятилетию. Не исключено, что юбилейной датой и объяснялось появление в «Художнике» статьи о нем, иллюстрированной его портретом, гравированным В. В. Матэ, и репродукцией уничтоженной Верещагиным «замечательной», по мнению автора статьи, картины «Забытый». «Число картин, написанных Верещагиным, громадно, — отмечал Rectus. — Написаны они все с поразительной быстротой и мощностью техники».

В том же журнале «Художник», в первом его номере за 1891 год, была опубликована статья самого Верещагина «Реализм», впервые увидевшая свет в качестве одного из приложений к каталогу его американской выставки. Василий Васильевич изложил в ней свое понимание реалистических принципов искусства, рассказал о своем творчестве, о том, как воспринимают его работы за рубежом. По сравнению с английским вариантом (для американского читателя его статью перевела В. Н. Мак-Гахан) текст в «Художнике» был значительно урезан. По этой причине публикация во многом утратила свою остроту, что всё же не помогло ей избежать резкой критики со стороны некоторых рецензентов. Ссылаясь на примеры из истории мировой живописи, Верещагин доказывал, что великие мастера прошлого, каждый по-своему, воплощали в своем творчестве определенные идеи и нередко смело нарушали сложившиеся традиции. «Кто решится отрицать, что Рубенс, населив христианские небеса тяжеловесными, здоровенными, весьма и весьма нескромными барынями и мужланами, перевернул вверх дном все традиции и таким образом явился даровитым мощным реалистом своего времени? Нет

сомнения, что он изумил и скандализировал массу своих благочестивых современников». Построение статьи «Реализм» подсказывает, что пример Рубенса, когда-то «скандализировавшего» своими сюжетами публику, понадобился Верещагину для оправдания собственных картин евангельского цикла, тоже получивших скандальную репутацию. Упомянув, что, прежде чем взяться за писание картин на религиозные сюжеты, он сам «прошел по всей Святой земле с Евангелием в руках», Верещагин констатировал, что эти картины вызвали немало враждебных комментариев. Однако эта часть статьи при публикации в «Художнике» была, по цензурным соображениям, из текста исключена.

На статью «Реализм» откликнулся в февральском номере журнала «Труд» художественный критик Владимир Викторович Чуйко. Ему не понравилось прежде всего то, что, рассуждая о реализме, Верещагин выступил «с похвальным словом самому себе». Всякое тщеславие, заметил Чуйко, должно иметь свои границы, и потому не стоило бы Верещагину цитировать в своей статье малоизвестный лондонский журнал, объявивший его превосходящим «всех когда-либо живших художников по величию замысла и воздействию его уроков на совесть каждого, кто даст себе малейший труд понять их». Чуйко имел в виду отзыв журнала «Christian». Заметим, что этот отзыв настолько пришелся Василию Васильевичу по душе, что он послал его письмом П. М. Третьякову. Верещагин привел в своей статье и другие хвалебные отклики иностранных газет на его творчество. Что ж, надо признать: критическое отношение к часто преувеличенным похвалам в собственный адрес никогда не было свойственно Верещагину.

Критику не понравились и нападки Верещагина на А. А. Иванова и его знаменитую картину «Явление Мессии» («Явление Христа народу») — Верещагин

ставил в упрек Иванову то, что картину он писал в Италии, в Палестину не ездил и потому допустил погрешности в деталях.

Завершая статью, В. В. Чуйко причислил Верещагина к той школе живописи, глашатаем которой выступил Стасов и девизом которой была, в трактовке критика, «правда — в ущерб понятию „красота“». «Человечество, — заканчивал он свои рассуждения, — всегда полагало, надеемся, будет полагать и в будущем, что если правда составляет одну сторону искусства, то другую составляет красота». Однако этот выпад против Верещагина не был достаточно обоснован и страдал односторонним подходом к его творчеству. Действительно, многие его военные полотна отличаются «жестоким реализмом». Но другие картины — «Мавзолей Тадж-Махал в Агре», «Жемчужная мечеть в Агре», виды русских церквей — были вдохновлены чувством красоты жизни и написаны с той целью, чтобы и зрители могли вслед за художником оценить явленные им в красках чудеса мира.

Публикуя статью «Реализм» в значительно сокращенном виде, журнал «Художник» урезал не только ту ее часть, в которой Верещагин касался своих картин на евангельские сюжеты. Исключены были и его рассуждения на социальные темы. Редакция, вероятно, боялась, как бы они не вызвали ненужных ей дискуссий. Автор статьи сожалел, что искусство ныне в какой-то степени утратило ту высокую роль, какую оно играло в прошлом. «Искусство унижено, — писал он, — до уровня забавы для тех, кто может и любит тешить себя им... Если случайно останется пустое пространство на стене... тогда немедленно это пустое пространство закрывается картиною легкого содержания и приятного выполнения, — такого именно рода, чтобы сюжет не очень-то отвлекал внимание от других деталей

меблировки и безделушек...»^[393] Верещагин предсказывал скорое наступление грозных времен, и роль искусства в эти новые времена, по его мнению, должна быть иной:

«Вооружившись доверием публики, искусство гораздо теснее примкнет к обществу, станет его союзником ввиду серьезной опасности, которая угрожает современному обществу, тому обществу, которое мы все более или менее склонны любить и уважать.

Нельзя отрицать того факта, что все другие вопросы нашего времени бледнеют перед вопросом социализма, который надвигается на нас, словно молниеносная громовая туча».

Далее Верещагин рисовал поистине апокалипсические перспективы, грозящие современной цивилизации: «Народные массы, в течение долгих веков влачившие жизнь, граничившую с медленной голодной смертью, уповая на лучшее будущее, не желают более ждать. Их былые надежды на будущее разрушены; их аппетиты возбуждены, и они громогласно требуют себе недоимок, т. е. дележа всех богатств, а для того, чтобы дележ этот сделать более прочным, они требуют сравнения под один уровень, подведения под одну мерку талантов и способностей, причем все работники прогресса и комфорта будут получать одну и ту же плату. Они стремятся перестроить общество на новых основаниях, а в случае сопротивления их целям грозят сжечь все памятники, относящиеся к тому порядку, который, по их понятиям, уже отжил свою полезность; они угрожают взорвать на воздух общественные здания, церкви, картинные галереи, библиотеки и музеи, проповедуя настоящую религию отчаяния»^[394]. Напомним, что в этой части статьи Верещагин развивал некоторые мысли, впервые высказанные им на выставке

1886 года в Будапеште. В свое время отчет об этой лекции был опубликован одной из русских газет и вызвал резкое недовольство Стасова.

На состоявшемся в ноябре в Нью-Йорке аукционе по продаже его картин Верещагин, по-видимому, не присутствовал. О своем нежелании ехать в Нью-Йорк он в июне писал Лидии Васильевне: «Сегодня получил письмо от Макдоны... Он спрашивает, приеду ли я в Нью-Йорк. Но, конечно, я не хочу, хоть бы там провалились мои картины сквозь землю»^[395]. Генри Макдона — американский адвокат, которому Верещагин доверил защищать свои интересы в США. По поручению Верещагина он совместно с Ассоциацией американских художников участвовал в организации этого аукциона. Перед его началом президент ассоциации Саттон посвятил Макдону в некоторые «тайны» предстоящей продажи — по существу, мошеннические трюки, позволявшие искусственно вздуть цены на идущие с молотка картины. Подобным образом, например, была за бешеные деньги продана в Америке картина французского художника Жана Франсуа Милле «Анжелюс». Об изобретательных проделках Саттона (у Верещагина — Сутона) Василий Васильевич сообщил в письме, опубликованном 11 января 1892 года в «Новостях и биржевой газете». Ссылаясь на информацию своего нью-йоркского адвоката, знакомого с методами, применяемыми Саттоном для искусственного вздутия цены на полотно «Анжелюс» и получения затем спекулятивной выгоды, Верещагин писал: «...Так как мои картины никогда раньше не продавались в Америке, то этот господин предложил моему доверенному устроить колоссальную плутню, именно: поднять цены картин через подставных покупателей и объявлений публике фантастических сумм, якобы предлагаемых за картины. Вы слышали

бы, например, что одна моя картина продана за 50 000, другая за 60 000 и т. д., и это дало бы возможность перепродать их потом уже не за фиктивные, а за действительно высокие цены. Г-н Сутон имел смелость угрожать мне потерей репутации, если я не соглашусь вступить с ним в этот заговор против публики. Когда эта угроза не подействовала, он объявил, что в течение всей своей деятельности он первый раз принужден отказаться от большого, совершенно обеспеченного успеха». Итак, мошенничество с искусственным завышением цен на аукционе не прошло.

Аукцион в Нью-Йорке состоялся 5 и 6 ноября 1891 года. На нем было распродано 110 работ художника, и общая выручка составила 72 635 долларов, или, по тогдашнему курсу, примерно 145 270 рублей. Самые большие суммы были заплачены за полотна «Распятие на кресте у римлян» (7500 долларов), «Подавление индийского восстания англичанами» (4500 долларов), «Будущий император Индии» (4125 долларов) и «Стена Соломона» (три тысячи долларов). Вызвавшее скандал в Вене «Святое семейство» было продано за 1300 долларов. Средняя же цена за картину составила 600 долларов — довольно скромную сумму, сравнительно с популярностью, завоеванной картинами Верещагина у американской публики за время их демонстрации в городах США. Но не исключено, что организаторы аукциона таким образом решили отомстить художнику, не пожелавшему принять предложенные ему правила игры и пойти на мошенническую сделку.

Как уже упоминалось, позднее Верещагин в очерках о пребывании в Америке поделился впечатлениями об американской жизни и самих американцах. Он даже дал определение «среднего американца» с точки зрения антропологии: «Черепая янки — говорю об американцах, давно поселившихся там, — показались мне хорошо устроенными, не уступающими лучшим европейским:

высоки, с развитою лобною костью, неширокими скулами и челюстями, без английских зубных крайностей, при небольших кистях рук и ног, тип значительно усовершенствованного человека как животного»^[396].

В его очерках можно встретить яркие примеры беззастенчивого стремления американцев к наживе любым путем, за счет своих сограждан, поощряемого «свободными учреждениями страны». Вспоминая некоторые случаи надувательства его со стороны тех американцев, с кем он вел переговоры о своей выставке, Верещагин писал: «Можно сказать без преувеличения, что большая часть поступков, называемых у нас плутовством, в Соединенных Штатах называется словом business — на то и щука в море, чтобы карась не дремал! Смотри себе под ноги, не спотыкайся, а коли такая беда случилась, то тем хуже! — не пожалеют, как у нас, затопчут. Постоянная ежечасная погоня за наживою во что бы то ни стало сделала то, что во всяких способах вытягивать деньги у соседа самый ловкий мастер по этой части у нас окажется младенцем в Нью-Йорке»^[397].

Глава двадцать восьмая ДОМ ЗА СЕРПУХОВСКОЙ ЗАСТАВОЙ

Прощаясь со своим домом и мастерской в Мезон-Лаффите, Верещагин недаром испытывал тревожное предчувствие, что на новом, необжитом месте его может ожидать немало проблем, способных серьезно осложнить и жизнь, и работу. Периодически мучившие его приступы лихорадки подсказали выбрать место для дома и усадьбы на холме, продуваемом ветрами. Ближайшими населенными пунктами были деревни, с одной стороны — Нижние Котлы, с другой — Новинки.

Южная окраина Москвы, Серпуховская Застава, находилась от усадьбы на расстоянии пяти верст.

Участок земли, на котором располагались дом и иные постройки, площадью немногим более двух с половиной гектаров, был не куплен, а взят в аренду сроком на 99 лет. В отличие от Мезон-Лаффита место здесь было совершенно лишено растительности, и одновременно с постройкой дома пришлось сажать кусты и деревья — липы, тополя, акации вдоль окружавшего участок забора.

Неприятности заявили о себе не сразу. В прибрежных низинах лежали луга, где жители соседних деревень выпасали скот, и оттуда, с этих пастбищ, в дом налетало множество мух. Они атаковали всех подряд, мешали Верещагину работать, нередко прилипали к свеженанесенной на холсты краске, и вместо того, чтобы заниматься живописью, Василий Васильевич был вынужден откладывать кисть и вести с ними борьбу. Кроме того, в первую же зиму выяснилось, что большой дом и мастерскую, занимавшую по высоте два этажа, очень трудно протопить. Несмотря на то что мастерская, как и весь дом, обогревалась несколькими печами, в ней было настолько холодно, что замерзала вода. Павел Андреевский вспоминал, что из-за холода Лидия Васильевна иной раз была вынуждена в первую зиму перебираться вместе с малышкой из дома в московскую гостиницу.

Впрочем, не всё было так плохо. К достоинствам усадьбы можно было отнести прекрасный вид, открывавшийся с просторной террасы, где в теплые летние дни вся семья любила чаевничать. «Прямо перед домом, — вспоминал сын художника, названный, как и отец, Василием, — за рекой Москвой, тянулись заливные луга, потом огороды, и только вдалеке, ближе к горизонту, начинался город, затянутый маревом, сквозь которое блестящими точками сияли золотые купола

московских колоколен и соборов. Каждый, кто видел открывавшуюся с террасы панораму, всегда выражал восторг»^[398].

Устроившись на новом месте, Василий Васильевич начал выезжать в город, налаживать новые контакты. В феврале 1892 года, во время встречи с приехавшим в Москву киевским коллекционером живописи И. Н. Терещенко, он познакомился с Ильей Ефимовичем Репиным.

Репин описал их встречу в письме Стасову:

«Знаете ли, с кем я сейчас обедал? Ни за что не угадаете — с „Васютой“ у Ивана Николовича Терещенка. Собралась целая компания: Поленов, ждали еще Антоколя (скульптора М. М. Антокольского. — А. К.), но он, как всегда, всех провел.

И вдруг мне представляют — В. В. Верещагин!.. Он меня сразу троекратно облобызал и очень мне вообще понравился. Как он превосходно изображает Вас, Вашу походку и манеру держаться! Просто удивительно. Я сказал ему, как Вы его любите и как высоко цените; он был тронут и о Вас отзывался с большим чувством. Он очень приятный собеседник, добродушен, жив и очень искренен...»^[399]

Этот приезд Репина в Москву был связан с проведением в Первопрестольной его персональной выставки. Заочно Репин и Верещагин давно знали друг друга. Василий Васильевич видел картины Репина и на выставках передвижников, и в собрании Третьякова. Репин же сначала ознакомился с туркестанскими картинами Верещагина по фотографиям, сами же картины, купленные Третьяковым, увидел лишь в июне 1877 года и в письме Стасову выразил восхищение живописью коллеги.

Дружеские отношения между Верещагиным и Стасовым прервались в 1883 году, почти десять лет

назад. Однако теплые слова художника о критике, высказанные Репину и переданные тем в письме Стасову, растопили холодок отчуждения, которое, надо полагать, тяготило обоих. И вот в июне 1892 года, находясь за границей, Стасов в письме Верещагину предлагает ему позировать скульптору Илье Гинцбургу, уже изваявшему небольшие статуэтки Льва Толстого, композитора Рубинштейна, скульптора Антокольского. Уговаривая художника, Стасов писал: «Да ведь для меня (как и для всех) Вы — крупная, незаменимая единица, личность могуче-историческая... Никакие личные мелкие соображения никогда не способны изменить моего *коренного* мнения отныне и до века. Итак, дайте только Ваше согласие, позволение, и маленький Гинцбург прилетит к Вам в Москву в июле или в августе, или когда Вы ему назначите, и сделает, что должно...»^[400]

Верещагин на это послание откликнулся — правда, для начала припомнил обиду, причиненную ему будто бы высказанными словами критика «Вы мне надоели», однако согласился помириться: «На Ваше выражение уважения ко мне я могу совершенно искренно ответить тем же уважением относительно Вас, потому что не переставал считать Вас вполне порядочным человеком»^[401]. Взаимное уважение, таким образом, было высказано, хотя состязаться с критиком в любезности Верещагин не стал: «вполне порядочный человек» звучит всё же скромнее, нежели «могуче-историческая личность». Но Стасов подобных церемониальных мелочей предпочел не замечать и в следующем письме клялся, что никогда слов, приписанных ему Верещагиным, не говорил и что по отношению к Василию Васильевичу подобные слова, будь они на самом деле сказаны, звучали бы «глубочайшей *неправдой*». Критик убеждает: «Вы

можете (как и всякий человек, я первый) взбесить, вывести из себя, озлобить, всё, что хотите, но *надоест* — не можете. В Вас слишком много оригинального, чудесного, необыкновенного (не говоря уже о талантливости)...»^[402]

Итак, примирение свершилось. В начале августа Верещагин, находившийся на отдыхе и лечении во французском курортном местечке Виттель, сообщил Стасову, что готов позировать Гинцбургу. В это же время, заехав в Париж, он оформил акт продажи своей мастерской в Мезон-Лаффите Константину Егоровичу Маковскому, известному салонному живописцу. Из Виттеля Верещагин регулярно посылал письма Лидии Васильевне. В одном из них он поделился планами предстоящих поездок по России: «Я буду искать каких-нибудь интересных, забытых русскими людьми и самим русским Богом уголков, — хочется съездить в Холмогоры, Березов и т. п.»^[403] Он торопился вернуться в Москву к сентябрю, когда в семье ожидалось прибавление. На этот раз родился сын, и радости отца не было предела.

Привыкая к новой мастерской, Верещагин пока не загружал себя живописной работой и для смены занятий взялся за сочинение повести из времен войны с турками. Одновременно он обдумывал книгу о своем детстве и отрочестве и потому, приехав в октябре в Петербург для позирования Гинцбургу, при встрече со Стасовым просил того подыскать ему стенографистку для диктовки. Вероятно, своими планами писать исторические картины о войне 1812 года Верещагин со Стасовым пока не поделился, и в письме брату Дмитрию от 13 октября 1892 года критик писал о своем впечатлении от встречи с художником: «...Я им мало доволен: жив-то он жив еще, и подвижен, и равнодушен ко всему, а все-таки не может он мне

быть *слишком* интересен, потому что ничто теперь не делает, ничего не начинает... а без этого всего всякий человек тотчас теряет 50 %» ^[404].

Скульптор Илья Гинцбург впоследствии описал встречи с Верещагиным во время сеансов позирования в своих воспоминаниях. Там же он оставил и выразительный портрет знаменитой «модели»: «Никогда я не видел человека, в наружности которого отражались бы так полно его характер и его жизнь. Эта осанка, вся эта крепкая величественная фигура со всегда гордо поднятой головой выражали энергию, силу воли и решимость — качества, которыми Верещагин действительно обладал. Особенно выразительны были черты его лица: огромный выпуклый белый лоб, под которым сверкали глубоко лежавшие небольшие, но живые и умные глаза, смотревшие пронизательно и серьезно, красивый орлиный нос, сжатые губы, крепкие скулы, густая окладистая черная борода — всё это напоминало о его восточном происхождении и свидетельствовало об оригинальном характере и выдающемся уме».

По признанию Гинцбурга, он с большим увлечением лепил статуэтку Верещагина, запечатлевшую художника в момент его работы над картиной. Василий Васильевич терпеливо позировал несколько дней, несмотря на холод в предоставленной им академической мастерской. В эти октябрьские дни в мастерскую заходили Репин, Стасов, генерал Струков, подружившийся с Верещагиным во время Русско-турецкой войны. Как-то заглянул и вице-президент Академии художеств И. И. Толстой и обратил внимание на странный вид Гинцбурга, которого Верещагин из опасения, как бы скульптор не простыл, утеплить с помощью подвязанных под рабочей блузой газет. На замечание Толстого в адрес Гинцбурга: «Что это у вас

газета торчит из-под блузы?» — Верещагин с вызовом ответил: «Это я его завернул. Ведь ваша академия только замораживает художников».

Увидевший уже почти законченную статуэтку Репин сказал скульптору, что она получилась у него лучше всех других, которые до этого были им исполнены. Весьма удачной считали ее и члены совета Третьяковской галереи В. А. Серов и И. С. Остроухов. Уже после смерти Верещагина статуэтка, отлитая из бронзы, в память о художнике была приобретена для собрания прославленной галереи.

Как-то Гинцбургу довелось, проездом через Москву в Ясную Поляну, навестить Верещагина в его московском доме. Зная, что непрощенных гостей Василий Васильевич не любит, скульптор предварительно написал ему, и художник в ответ сообщил, что будет ждать и вышлет за гостем сани.

«Поездка в санях за город была очень приятной, — вспоминал Гинцбург, — но местность, по которой мы ехали, была скучна и пустынна. Кучер указал мне видневшийся вдалеке дом Верещагина; дом одиноко стоял на высоком холме, открытом всем ветрам, высокий, деревянный, построенный в русском стиле. Вот куда забрался этот дикарь, чтобы быть подальше от назойливых посетителей...

Верещагин, в домашней серой куртке и мягком картузе, показался мне очень простеньким и добродушным, совсем не таким, каким я его обычно видел в сюртуке, застегнутом доверху. Мы вошли в мастерскую. В ней ничего не было такого, что напоминало бы его парижскую мастерскую с ее коврами, перьями, шкурами и чучелами. Я очутился здесь в помещении, похожем на огромный бревенчатый сарай: ни материи, ни обои не закрывали бревенчатого сруба и торчавшей между бревнами пакли. Всё было устроено крепко, хорошо и без всяких претензий на

художественность и уют. Только на полу был разостлан огромный текинский ковер. Мы подошли к окну, и тут я увидел большую картину: Шах-гора, освещенная багровыми лучами заходящего солнца. Казалось, что этими лучами была освещена вся мастерская. Стены точно исчезли, одна Шах-гора торжественно возвышалась над всем. И я понял тогда, почему художник не обращал внимания на украшение и обстановку мастерской: он всего себя отдал картине, она сейчас была сосредоточием его жизни, и рядом с ней всякие декорации и украшения были бы назойливы и ничтожны...»^[405]

Не любивший многолюдных застолий и особенно банкетов в свою честь, Верещагин при этом, несомненно, имел тягу к публичным выступлениям. На выставках в России и за границей он охотно давал комментарии к своим картинам, нередко выступал и с лекциями — и в Европе, и в США. Большой аудитории он не боялся. Его тяготило нечто иное — когда о нем начинали забывать. Вероятно, именно стремлением напомнить о себе было продиктовано обращение художника к Стасову с просьбой посодействовать в организации в Петербурге благотворительного вечера, в котором Василий Васильевич мог бы принять участие и выступить перед публикой. К поискам подходящего зала подключились, по просьбе Стасова, его сестра Надежда Васильевна и ее подруги по женскому движению, входившие в общественный «Дамский комитет». После анализа предложенных ему вариантов Верещагин остановился на зале Петербургской городской думы, вмещавшем около восьмисот человек. Поскольку текст выступления в думском зале подлежал утверждению цензурой, Василий Васильевич переслал Стасову конспект с не лишённым иронии собственным комментарием: «Представьте всё цензуре как

„философские заметки из путешествий и войн“, чтобы не заподозрили желанья обличать, чего у меня и в уме нет, — всё самоневиннейшее... инспекторнейший из инспекторов не найдет ничего»^[406].

Содержание своего выступления (особо отметив, что будет говорить, а не читать по заранее составленному тексту) Верещагин изложил следующим образом:

«Впечатления поездки, 25 лет тому назад, по китайской границе. Впечатления: города Чугучака, разрушенного при восстании дунган против китайской власти; запустение — дикие козы, дикие свиньи, одичалые собаки...

Коллекция черепов. Изменения в черепе и в костях, неизбежность изменения организации человека в смысле уступки животной стороны интеллектуальной. Разрешение вопросов войны в будущем; когда войны могут прекратиться. Две стороны войны. Прусские авторитеты об этом вопросе... Мораль войны. Наблюдения в битве. Чувство самосохранения и как оно сказывается. Что такое предчувствие. Важность хороших офицеров. Доктора, сестры милосердия и их преданность делу. Пленные и помощь им. Несколько слов о покойном брате Сергее Васильевиче, убитом под Плевной, — ничего, кроме невиннейших заметок про путешествия и войны»^[407].

Вечер, намеченный на 5 декабря 1892 года, был санкционирован петербургским градоначальником. Проводился он в пользу Общества для доставления средств Высшим женским курсам. Верещагин собирался выступить перед публикой сразу в нескольких ипостасях: как путешественник, как художник (на сцене предполагалось показать написанный им «Портрет отставного дворецкого»), как поэт (он хотел прочесть свое стихотворение «Черт и Ванька»,

навеянное воспоминаниями бывшего дворецкого о своей жизни), а еще должен был прозвучать романс «Ночь» на его слова. В связи с этими планами Стасов сообщал брату Дмитрию: «Васюта Верещагин пишет мне уже по 2 письма в день — так ему хочется устроить свой вечер с лекцией, романсом (!) и стихотворением (!!!)...»^[408] Информацию об этом благотворительном вечере опубликовала в номере от 10 декабря газета «Петербургская жизнь», напечатав верещагинское стихотворение «Черт и Ванька» и слова его романса «Ночь», исполненного в зале Думы певицей М. Д. Каменской. Здесь же был помещен и рисунок Льва Бакста с изображением Верещагина, выступающего перед сидящей в зале публикой: художник стоит подле рояля и, вероятно, декламирует стихотворение «Черт и Ванька», в котором рассказ ведется от лица отставного дворецкого, поскольку портрет этого дворецкого тоже демонстрируется на сцене.

В номере, вышедшем 17 января, газета воспроизвела картину Верещагина «Развалины Чугучака» и его рассказ в зале Думы о впечатлениях, полученных 25 лет назад во время путешествия вдоль китайской границы. Художник вспоминал о посещении некогда цветущего города, где прежде было до десяти тысяч жителей, почти полностью истребленных. Опустошенный город являл собой жуткое зрелище: повсюду улицы и дворы были завалены людскими скелетами и черепами; «кругом, на полях, насколько видно было глазу, везде черепа, черепа и черепа!..». Трупы не убирали, и тела мертвых были съедены волками и шакалами и исклеваны хищными птицами. Кое-где встречались и пирамиды из голов. Таковы были страшные последствия нескольких восстаний дунган в 1860–1870-х годах против гнета китайско-маньчжурских

правителей, восстаний, о которых, по словам Верещагина, в Европе почти ничего не знали.

Но в своих «философских заметках», как сам художник определил жанр своего выступления, он рассказывал не только об этом. Как отметила опубликовавшая заметку о вечере газета «Новое время», «Верещагин говорил трогательно о солдатиках, о казачках и очень строго о генералах и офицерах — вообще о военном начальстве»^[409]. Из воспоминаний современников известно, что критические выпады Верещагина во время его выступления в Петербургской думе дошли (быть может, в несколько преувеличенном виде) до военного министра П. С. Ванновского, учинившего следствие по поводу этой лекции и даже пытавшегося лишить художника Георгиевского креста.

Первая зима, а затем и первое лето, прожитые в московском доме за Серпуховской Заставой, вызвали у художника и его семьи столь сильное разочарование в этой постройке и самой местности, что Верещагин начал спешно подыскивать другое место, более удобное для постоянной жизни. Эти поиски привели его на северо-западную оконечность Москвы, где к берегам Москвы-реки подступал Серебряный Бор. Уединенный лесистый уголок необыкновенно понравился, напомнил Верещагину времена детства в Новгородской губернии, на реке Шексне, и Василий Васильевич стал выяснять, нельзя ли заполучить там участок для строительства дома. Увы, эта задача оказалась совсем не простой, почти неразрешимой: благословенный Серебряный Бор принадлежал царской фамилии, и участки там не продавались. Однако в виде исключения несколько десятин земли можно было взять в аренду. Сдвинуть это дело с мертвой точки мог бы, как выяснил Верещагин, князь Леонид Дмитриевич Вяземский,

возглавлявший Главное управление уделов. Связаться с ним Верещагин пробовал через Стасова. Но Владимир Васильевич порадовать его ничем не мог — сообщил, что застать князя в Петербурге крайне сложно: то он на конных заводах, поскольку большой любитель лошадей, то на охоте, то еще где-нибудь.

Тем не менее Василий Васильевич от своего намерения осесть каким-либо образом в Серебряном Бору не отказался. Но теперь действовать в этом направлении предстояло уже без помощи Стасова. Между ними вновь наступила продолжительная размолвка. Стасов был очень недоволен выступлением Верещагина на благотворительном вечере, тем более что и сам приложил к его организации немало сил. Верещагин же не мог простить Стасову терпимости критика к А. С. Суворину — редактору влиятельной газеты «Новое время», регулярно публиковавшей колкие, а часто и лживые заметки в адрес художника и его картин.

Глава двадцать девятая «ЭТО ЛИ НЕ СТАРАЯ РУСЬ!»

Журнал «Артист» в январском номере за 1893 год с некоторым запозданием сообщил читателям, что В. В. Верещагин продал свою парижскую мастерскую К. Е. Маковскому и, поселившись на постоянное жительство под Москвой, работает теперь над картиной на тему Отечественной войны «Как замерзала великая армия Наполеона». Но сам герой этой заметки вряд ли ее увидел — в январе он уехал в Вологду, чтобы написать там зимние этюды, необходимые для некоторых полотен наполеоновского цикла, и ряд небольших картин и портретов жителей северного края.

Жене своего доброго знакомого, киевского сахарозаводчика и коллекционера картин И. Н. Терещенко, Верещагин писал: «Живу в богоспасаемой Вологде, Елизавета Михайловна, и так как еще ничего не сделал, то глаз никуда не кажу, занимаюсь... Думаю, что нынешней зимой полечу на самый север и поселюсь там на несколько месяцев. Хорошо на севере, спокойно, пахнет стариною, и люди здесь истые, крепкие... В окрестностях кое-где есть деревянные церкви, собираюсь там побывать. По узким зимним дорогам ездят гуськом. Шапки-треухи, шубы мехом кверху, подшитые валенки и лыжи за собою на веревочке — это ли не старая Русь!»^[410]

Некоторые подробности о своем пребывании на Севере Верещагин сообщал в письмах, отправленных в феврале Лидии Васильевне. Он писал о посещении Прилуцкого монастыря и находке там большого количества интересных изразцов. О своем намерении заехать в Каменный монастырь на Кубенском озере и осмотреть по дороге деревянные церкви. О том, что уже прибыл в монастырь и пишет там монаха в келье. В последнем письме художник упоминал, что дни на озере стоят ясные и он хочет написать здесь еще два-три этюда^[411].

Итогом поездок в Вологду и соседние с ней края (зимой 1894 года Верещагин вновь работал там) стали картины и этюды: «Вологодский домик вечером», «Вологодский мастеровой», «Улица в Вологде зимою в солнечный день», «Старушка-вологжанка», «Монастырская кухня в Прилуках», «Отец Варнава, монах Прилуцкого монастыря»... Эти работы можно рассматривать как запоздалую дань художника с детства родному ему Русскому Северу. И как не вспомнить при этом, что, прожив 15 лет во Франции, на окраине Парижа, а еще ранее — три года в Германии, в

Мюнхене, исколесив с выставками всю Европу, Верещагин, по-видимому, не испытывал никакого интереса к живописанию тех краев. Если не считать нескольких рисунков, сделанных к своему очерку о представлении «Страстей Господних» в баварской деревне Аммергау, и кое-каких набросков и эскизов местности, выполненных в Румынии и Болгарии во время Русско-турецкой войны, Европа не оставила в его творчестве заметных следов. Для творческого импульса ему требовались дальние путешествия — либо, начиная с 1888 года, поездки по России.

Летом Василий Васильевич, по своим атеистическим взглядам упорно уклонявшийся от исполнения каких-либо церковных обрядов, всё же обвенчался с Лидией Васильевной, прежде всего по настоянию ее матери. Как-никак у них родилось уже двое детей, а без освящения брака церковью дети были лишены полноты прав. Венчание состоялось, как свидетельствует сохранившаяся в архиве художника выписка из метрической книги, 7 июля 1893 года в Вознесенской церкви города Владимира^[412]. При проведении церемонии, дабы не посвящать служителей церкви в подробности своей личной жизни, Верещагину пришлось слукавить, заявив, что этот брак у него первый.

Обвенчаться ранее было невозможно из-за затянувшейся процедуры развода с Елизаветой Кондратьевной. В ее письмах Верещагину начала 1890-х годов с немецкой педантичностью перечислялись денежные переводы, которые регулярно, из месяца в месяц, отправлял ей бывший муж.

Очарованный красотой Серебряного Бора, Верещагин упорно пытался добиться там аренды участка для строительства дома. Он узнал, что в

Москве, на Пречистенском бульваре, расположена местная контора удельного ведомства и что интересовавший его вопрос можно решить через управляющего Московским удельным округом Григория Николаевича Вельяминова. Навестив эту контору для получения разъяснений, как лучше составить свое прошение, Василий Васильевич познакомился с правителем канцелярии, чиновником лет тридцати пяти Василием Антоновичем Киркором. Человеком он оказался любезным, обещал всячески содействовать положительному решению просьбы известного художника, устроил его прием Вельяминовым. Увы, во время личной встречи с главой удельного округа выяснилось, что санкционировать решение об аренде должно всё же петербургское начальство. Кроме того, под аренду требовался солидный денежный залог. Но Киркор выразил готовность помочь и с этим: у него, юриста по образованию, в Москве были немалые связи. Усилия, предпринимаемые Верещагиным для получения участка в Серебряном Бору, чиновник всячески одобрял и поддерживал: он сам имел там дачку и прекрасно знал все преимущества житья в знаменитом бору, росшем по берегам реки.

Совместные хлопоты сблизили Верещагина с Киркором. Василию Васильевичу нравились в новом знакомом его интерес к русской старине и увлечение фотографией. Среди фоторабот, которые Василий Антонович показал художнику, когда тот посетил его дом, были мастерски сделанные снимки Бородинского поля и архитектурных памятников Бородина. Они особенно заинтересовали Верещагина, и он признался, что работает над циклом картин, посвященных 1812 году. Договорились, что как-нибудь вместе съездят в Бородино. Василий Антонович предлагал совершить эту поездку в конце июня, но Верещагин, имея в виду, что великое сражение на знаменитом поле состоялось в

конце августа, это предложение отклонил, сообщив в письме Киркору о мотивах отказа: «...Окраска растительности теперь совсем не та, что в августе, так что никакого этюда теперь нельзя сделать».

Художник вновь пишет Киркору 26 августа из Нижнего Новгорода: «Не взывайте, многоуважаемый Василий Антонович, на то, что поздно даю Вам весть об оговоренном между нами предмете: 29 в три часа буду у Вас и попрошу Вас поехать на Бородинское поле (не стесняйтесь, если придется поехать на телеге или приткнуться без комфорта на ночь) и 30-го вернемся в Москву»^[413].

Пока Верещагин понемногу продвигался вперед в создании серии картин о войне 1812 года, к нему обратился с предложением петербургский журналист и историк искусства Федор Ильич Булгаков. В художественном мире России Булгаков был человеком известным. С 1887 года он регулярно выпускал альбомы, посвященные академическим художественным выставкам, и альбомы о творчестве русских художников — А. О. Орловского, Г. И. Семирадского, К. Е. Маковского, И. И. Шишкина. Кроме того, Булгаков был автором двухтомной художественной энциклопедии и двухтомного справочника «Наши художники (живописцы, скульпторы, граверы и медальеры) на академических выставках последнего 25-летия». Предложение его состояло в том, чтобы подготовить к печати иллюстрированную монографию о жизни и творчестве Верещагина.

Вероятно, Василий Васильевич предпочел бы, чтобы за это дело взялся лучше знавший его Стасов, но они опять были в размолвке, да и подобного предложения от Владимира Васильевича не поступало. Поколебавшись, Верещагин всё же принял

предложение Булгакова и пообещал: «Я пришлю всё, что может облегчить и улучшить интересный труд Ваш, даже, если желаете, массу статей и отзывов». Причиной же колебаний художника было то, что Булгаков печатался в редактируемом Сувориным «Новом времени». Поэтому свое согласие Верещагин сопровождал одним условием: он не будет поддерживать никаких личных контактов с Булгаковым, если на период их совместной работы художественный критик не прекратит сотрудничества с «Новым временем»: «... Глубокая и всесторонняя недобросовестность Вашего редактора Суворина этому препятствует»^[414].

В начале 1894 года Василий Васильевич вновь уезжает на Север заканчивать начатые в прошлую поездку живописные работы. Он уже так привык к своей семье, к детям, что даже сравнительно недолгая разлука с ними его тяготит. Беспокойство за семью особенно обостряется в те моменты, когда пошаливает здоровье и в голове в связи с этим кружатся черные мысли. В феврале он пишет Лидии Васильевне из Вологды: «Вспоминаю тебя и деток; детки, Лида, особенно начинают часто приходить на ум, разговоры о воспитании интересуют больше, чем прежде... Жалею, что не слышу твоей игры; что бы ты ни играла, всё мне мило одним тем, что слышу приятеля и друга совсем рядом. Трудно будет мне с тобой прощаться, как стану помирать, очень трудно, ведь навсегда! А боюсь, что скоро придется проделать эту штуку, временами бывает очень тяжело, особенно в сердце беспокойно»^[415].

Желание еще глубже изучить Русский Север подвигло Василия Васильевича на совершение водного путешествия по Северной Двине — художник был немало наслышан о построенных на ее берегах

замечательных деревянных храмах. Отправиться он решил вместе с женой и дочерью. Лидия Васильевна к тому времени была беременна третьим ребенком (девочку в честь матери Верещагина и его любимой няни назвали Анной), и нужно было позаботиться об удобстве плавания. В Сольвычегодске Верещагин заблаговременно заказал постройку барки-яхты с каютой и кухней. Для защиты от комаров окна затянули сеткой, а кровати снабдили пологамми. С собой были взяты оружие для охоты, рыболовные снасти. Обслуживать барку должны были трое рекомендованных художнику местных мужиков — два Гаврилы, нанятые для навигации, и повар Андрей. 26 мая всё было готово, и барка тронулась в путь. Вниз по реке предполагалось идти в основном под парусами. Для высадки на берег на барке имелась небольшая лодка.

В 1880-1890-е годы Русский Север привлекал всё более пристальное внимание и людей хозяйственных, увидевших в нем огромный ресурс для экономического развития страны, и представителей интеллигенции, писателей и художников, кого влекли художественные сокровища заповедного края и сохранившиеся там с давних времен особые формы духовной жизни. Знакомый Верещагина по Русско-турецкой войне, писатель и журналист Василий Иванович Немирович-Данченко еще в 1884 году издал книгу о своем путешествии вместе с богомольцами на Соловки. Верещагин в книге, написанной по впечатлениям от плавания по Северной Двине, упоминал, что незадолго до того, как они отправились в путь, по реке «прошел казенный пароход из Вологды, как говорили, с губернатором и с одним или двумя министрами», решавшими в поездке вопрос о прокладке в крае железной дороги^[416]. Важными персонами, которых

сопровождал местный губернатор, были министр финансов граф Сергей Юльевич Витте и предприниматель, строитель железных дорог и известный меценат Савва Иванович Мамонтов. С дороги Мамонтов писал жене Елизавете Григорьевне, уверяя, что ей с дочерьми непременно нужно когда-нибудь осуществить такое путешествие: «...Вы вернетесь более русскими, чем когда-либо... Кругом искренняя простота. Какие чудные деревянные церкви встречаются на Двине». Тем же летом на Север, по совету Мамонтова, отправились друзья-художники Валентин Серов и Константин Коровин.

Во время своего путешествия Василий Васильевич вел дневник, скрупулезно занося в тетрадь всё, что встречали они на пути. Конечно, главный интерес для него представляло народное искусство: старинные церкви с их оригинальной архитектурой, иконостасы с древними иконами. Он останавливается, чтобы как следует осмотреть понравившееся место, пишет этюды. «Я набросил на полотно, — записывал Верещагин, — красивую интересную деревянную колокольню „кулиги“: это очень высокая постройка, с резными украшениями, качающаяся при сильном ветре, но еще крепкая — трудно верить, чтобы колокольня эта была построена в царствование царя Феодора, как гласит о том надпись, уцелевшая в маленькой деревянной же церкви».

Местный говор тоже привлекает внимание художника-исследователя, и он поясняет, что слово «кулига» означает поселение в стороне: «...недаром мы встречаем четвертую или пятую деревню этого имени». Или другое лингвистическое наблюдение: «„Едома“ означает глушь, чащу: здесь говорят — „зашел в такую едому, насили и выбрался!“ Напротив, когда из глуши выбираются на простор, говорят: выбрался на русь»^[417].

Иной раз, чтобы осмотреть какой-либо особо интересный памятник старины, художнику приходилось отклоняться от намеченного маршрута. 19 июня, как записано в путевом дневнике, он отправился за 120 верст в Гавриловскую волость, к истокам Пинеги. Целью поездки было увидеть прославленную в окрестностях икону Николая Чудотворца в человеческий рост. Верещагин запечатлел памятник северной иконописи на холсте.

Неторопливое путешествие по реке — не только источник интереснейших наблюдений для художника, а и желанный отдых, когда на привале можно забросить невод, пострелять водоплавающую дичь или во время ночного движения поразмышлять о чем-то своем, сокровенном. Вот их барка идет к Пучуге — последнему селению на реке в границах Вологодской губернии (далее уже начинается территория губернии Архангельской). Жена и дочка уснули в каюте, а Василию Васильевичу в эту ночь не спится. «Большую часть пути, — записал он, — я сидел на руле, отчасти для ободрения моих людей, предпочитавших сон езде, отчасти потому, что любовался на тихую воду, в которой отражались берега с деревьями и кустарниками, так же как и яркая северная заря, непрерывно горящая за всю короткую, двух-трехчасовую ночь. Кругом была полная тишина; слышался только плеск вёсел наших гребцов и их тихий разговор, да иногда говор же, песня или гармонья доносились с спускавшихся вниз лесных плотов. А то закричит чайка; со свистом, порывистым, беспокойным лётком промелькнет кулик или с криком, часто-часто махая крыльями, пронесутся кряковые утки... Тихо двигается вода широкой величавой реки; глядя на ее движение, много и долго думается — так долго, что хоть уже за полночь и пора спать, не решаешься

расстаться с палубою — как знать, будет ли завтра так же хорошо?»^[418]

Верещагин собирался осмотреть старую деревянную церковь в Пучуге, построенную в конце XVIII века; но стоило изложить свою просьбу местному батюшке, как он насторожился и сухо спросил: «Что вы желаете извлечь из церкви?» Пришлось объяснять ему что «извлекать» художник ничего не собирался, а просто хотел бы осмотреть церковь и, если понравится, зарисовать ее в свой альбомчик. Заодно он показал в альбоме рисунки других церквей и колоколен, резных украшений изб, головных уборов невесты и жениха. Батюшка кое-что начал понимать, лицо его, поначалу строгое, суровое, прояснилось, и разрешение на осмотр храма было получено.

В Пучуге пришлось задержаться, поскольку местная церковь, как заметил художник, оказалась «интересною выше ожидания». Самой приметной особенностью ее архитектуры были внутренние колонны, «чисто русского стиля, того оригинального фигурного стиля, который образовался из смешения византийского, итальянского, персидского и чисто мавританского — словом, стиля, наиболее замечательным представителем которого является московская церковь Василия Блаженного». Верещагин написал в этой деревне несколько этюдов маслом. Особенно удачным получилось изображение интерьера церкви, освещенного проникающим через окна солнечным светом. Из разговоров с прихожанами и батюшкой художник узнал, что церковь собираются ломать: каждый год половодье разрушало крутой обрыв, на котором она стояла, и не сегодня-завтра она могла рухнуть с высокого берега в реку.

Тревожные мысли об исчезающей на этих берегах красоте — старинных памятниках русского

православного зодчества — преследовали Верещагина на всем пути его плавания по Северной Двине. Одни церкви рушились из-за того, что за ними не было надлежащего ухода, другие сносили сами жители лишь потому, что нашлись деньги на строительство новых, каменных храмов. «Может быть, читающий улыбнется на мои причитания, — с грустью писал художник, — 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»^[419].

Эта позиция гражданина, для которого боли и невзгоды его страны подобны кровоточащей ране, проявляет себя и в других наблюдениях путешественника в северном краю художника. Как хорош, думает он, русский северный лес, но и его становится всё меньше. Наступление скудости, особенно по берегам сплавных рек, отражается и в крестьянских постройках: «...прежние огромные, двухэтажные, из толстого леса срубленные дома, приходя в ветхость, заменяются небольшими тесными постройками из тонкого леса. В старой избе восьмивершковый лес, в новой — пятивершковый, да и тот стоит недешево...»

Казенный лес горит каждый год, нещадно вырубается, сплавляется в Архангельск. А там, проданный на корню, он поступает уже к новым хозяевам — представителям больших архангельских торговых домов Шергольда, Линдеса и др. По прибытии в Архангельск Верещагин возвращается к той же теме — о засилье немцев в весьма выгодной торговле русским лесом: «Колония немцев исстари прекрасно устроилась в Архангельске; главные торговые обороты в их руках; в городе у них лучшие дома, экипажи, прекрасный сад, бульвары... Большая часть

лесопильных заводов принадлежит тоже немцам... Дело распилки леса и отправки за границу должно быть очень выгодно, потому что число лесопильных заводов всё увеличивается...»^[420]

Из Архангельска художник с домочадцами отправился, уже на большом пароходе, дальше на север — посмотреть знаменитый Соловецкий монастырь. Сам монастырь — по выражению Верещагина, «циклопическое сооружение» — произвел немалое впечатление. Художник упоминал, что его стены хранят следы бомбардировки с подходивших сюда в 1852 году двух английских военных кораблей. Постреляв какое-то время и увидев, что монастырские стены не разрушить, англичане так и ушли «не солоно похлебавши». Попутно Верещагин заметил, что если бы англичанам удалось взять обитель, то все монастырские богатства они, конечно, увезли бы с собой. «На сей счет у них своеобразные понятия: они порицают военный грабеж у других, но сами предаются ему во всех странах — неукоснительно»^[421].

Сами же монахи — да и весь монастырский быт, отмеченный, по наблюдению художника, чертами деячества — были как-то не под стать могучему монастырю. Гостиница для приезжих — неряшливая, грязная; монахи, в массе своей суетные, особого почтения не вызывали. Не понравилась и живопись, покрывавшая стены монастырских церквей. Некоторые фрески, живописующие мучения грешников в аду, показались ему «ужасными» по качеству письма. Оставляло желать лучшего и обучение в иконописной мастерской. И потому по возвращении в Петербург Верещагин просил вице-президента Академии художеств графа И. И. Толстого принять во внимание живописные нужды монастыря и прислать туда толкового преподавателя иконописи.

Свои впечатления об этом плавании Верещагин изложил в вышедшей год спустя книге «На Северной Двине. По деревянным церквам», проиллюстрированной сделанными во время путешествия этюдами.

Глава тридцатая

ЛИТЕРАТОР

Середина 1890-х годов оказалась для Верещагина урожайной на литературной ниве. В том же 1894 году, когда состоялось путешествие художника по Северной Двине, в Москве вышла в свет его повесть «Литератор» из времен Русско-турецкой войны, содержащая немало автобиографических мотивов. Богатый, почерпнутый из личных переживаний жизненный материал Василий Васильевич щедро поделил между двумя главными героями повести — Владимиром Половцевым и Сергеем Верховцевым. Есть в ней и любовная линия: молодые офицеры увлечены прелестной девушкой Наташей — сестрой милосердия в военном госпитале. Однако повесть интересна отнюдь не сюжетными коллизиями, а прежде всего страшными подробностями войны, увиденными глазами ее героев. Ранее Верещагин писал об этом лишь в частных письмах с фронта — Стасову и Третьякову. Вот Владимир Половцев, который, упоминает автор, до войны «блистал в кругу золотой военной молодежи петербургского света», а ныне служит адъютантом в Генеральном штабе, едет с поручением по зимней дороге, вдоль которой еще недавно шли бои, а потом этапировались колонны пленных турецких солдат. Вся дорога усеяна замерзшими телами турок, и Половцев понимает, что чувство жалости должно здесь молчать: ни обогреть, ни досыта накормить этих людей не было возможности. На дальнейшем пути Половцев встречает одно за другим

«поля мертвых» — уже русских солдат. Они были начисто обобраны турками-мародерами, и на земле видны лишь скелеты и жуткие своим однообразием черепа. Половцев знает: когда они были убиты, убрать тела и захоронить погибших честь по чести не удалось, потому что это место обстреливалось турками. А вот другое место, где бой шел совсем недавно: на павших солдатах — окровавленная, прикипевшая к телам форма.

Сюжет повести включал и неудачный штурм Плевны, и ранение главного героя, «литератора» Сергея Верховцева, и пребывание его в бухарестском госпитале Бранкована — том самом, где лежал после ранения и сам Верещагин. Герой, Сергей Верховцев — талантливый журналист, чьи репортажи прославили его не только в России, но и за границей, — приехав на фронт «наблюдать и писать», был до того покорен бесстрашием героя войны генерала М. Д. Скобелева, что даже напросился к нему в ординарцы. Насколько правдоподобен сюжет? Что ж, у Скобелева действительно служил ординарцем младший брат Верещагина, тезка героя повести. Но сомнительно, чтобы прославленный генерал стал рисковать жизнью известного в Европе репортера, о котором, по словам автора, «шестая великая держава», газета «Times», писала, что «смерть Верховцева была бы для России равносильна проигрышу большого сражения». Совершенно очевидно, что эта деталь биографии героя — широкая известность его творчества в Англии — имеет в повести автобиографические корни. Автора роднят с главным героем и возраст, и богатый опыт путешествий. «Несмотря на сравнительную молодость, — писал Верещагин о своем 34-летнем персонаже, — он столько видел и слышал, что когда оглядывался на пережитое, то не шутя спрашивал себя: „Уж полно, я ли всё это перевидал и переиспытывал?“».

Рассказывая об опыте странствий своего героя, автор упоминает о книге Верховцева «Путешествие по персидской границе» и о схватках с «персами-разбойниками», грабившими «наши пограничные пределы». Читателю, знакомому с биографией Верещагина в бытность его на службе в Туркестане, тут же приходит на память сходная история, описанная художником в очерке «Китайская граница», в которой отличился он сам. И, наконец, признание в том, как досаждали герою несправедливые обвинения некоторых критиков, тоже было автобиографического свойства: «Больше всего возмущали Верховцева обвинения его в тенденции... Выпустишь труд хорошо обдуманый, осмысленный рассказ из пережитого, перечувствованного, — „Тенденция, тенденция! Злой умысел! Это вредный человек!“ — не затруднятся и не постыдятся изречь несогласные со взглядами автора люди... В России выворачивали наизнанку самого человека, доискивались его тайных помыслов и побуждений: критика граничила с ненавистью, сыском, доносом»^[422]. Что-то подобное не раз читал о своих картинах и сам Верещагин, и тогда душевные раны его врачевал в Париже Иван Сергеевич Тургенев. Он в повести тоже упоминался: «Напрасно старик Тургенев, ценивший талант и искренность Сергея, успокаивал его, настаивал на том, что никогда не нужно обращать внимания на печатную брань, а тем более отвечать на нее». Автобиографические мотивы повести всем названным далеко не исчерпываются.

И всё же Верещагину больше удавались документальные книги и очерки. Художественная проза явно не была его стезей, и после публикации «Литератора» он к подобным опытам более не возвращался. В том же году, когда повесть была напечатана в России, она была выпущена и в Лондоне

на английском языке под названием «Военный корреспондент. История из Русско-турецкой войны». Не исключено, что и писал Верещагин это произведение, ориентируясь прежде всего на иностранную публику: тот объем информации о войне, который можно было из него почерпнуть, для российских читателей, хорошо осведомленных о ходе событий, представляется явно недостаточным. Название же повести, имея в виду ее во многом автобиографический характер, вполне оправданно: Верещагин был не только знаменитым художником, но и весьма плодовитым литератором, произведения которого, будь они собраны вместе, заняли бы несколько солидных томов.

В следующем, 1895 году Василий Васильевич опубликовал первый том задуманной им большой автобиографической книги. Он рассказывает о своем детстве в Пертовке и Любце на полноводной Шексне, об учебе в Морском корпусе и рисовальной школе. Некоторые ее страницы свидетельствуют о том, что автор хорошо усвоил традиции психологической прозы Толстого и Достоевского. Он подробно прослеживает развитие своей души и позволяет себе описывать эпизоды, в которых предстает не лучшим образом, — например, откровенно повествует, до чего доводил его ложный стыд при общении с приехавшими в Петербург родителями.

Сообщая П. М. Третьякову, что скоро пришлет ему выходящую в свет книгу «Детство и отрочество», Верещагин упоминает о своих дальнейших планах: «В следующих томах, которые надеюсь еще осилить, расскажу юность и зрелый возраст со всеми мыслями, надеждами, поступками, и вполне уверен, что доставлю духовное наслаждение Вам, современникам, и назидание потомкам...»^[423] Как видим, цель была поставлена высокая и в чем-то воспитательная. Однако

задуманные тома так и не появились в печати. Впрочем, такие эпизоды своей жизни, как пребывание на Кавказе и в Туркестане, участие в обороне Самарканда и Русско-турецкой войне, поездка в Америку, художник описал в других своих произведениях очеркового жанра. Склонность Верещагина к жизненным авантюрам когда-то надоумила Стасова сравнить его со знаменитым итальянским скульптором Бенвенуто Челлини. Но их сближало и иное — оба были «певцами своей жизни».

Следом за книгой о своем детстве и отрочестве Верещагин публикует «Иллюстрированные автобиографии нескольких незамечательных русских людей». Материал для этого издания он в течение ряда лет собирал в основном на Русском Севере, и в этой книге художник показывает, что умеет увлекательно повествовать не только о самом себе. Теперь рассказ о своей жизни поочередно ведут семь героев книги — мастеровой Федор Викторович Немиров, отставной дворецкий, вологодская нищенка, монах отец Варлаам и др. Автор искусно передает особенности их живой речи, местного говора. Повествование об изгибах каждой судьбы подкупает своей искренностью.

Любой человек может быть по-своему интересен, доказывает Верещагин. Появление такой книги в сопровождении портретов всех семи рассказчиков стало его вкладом в развитие русской гуманистической прозы.

Обращаясь к судьбам простых, «незамечательных» людей, Верещагин радел и о том, чтобы его собственная, безусловно, отнюдь не заурядная жизнь получила достойное освещение. Вот почему такую досаду и даже гнев вызывает у него промедление в работе взявшегося за монографию о нем Ф. И. Булгакова, как и намерение последнего ограничить свой труд выпуском альбома фотографий с произведений Верещагина в сопровождении

небольшого пояснительного текста. Художник выразил свое недовольство в письме, направленном Булгакову в конце 1894 года. Он писал о том, что надежда увидеть книгу, которая достойно отразит его «громадный, гигантский труд» на протяжении четверти века, во многих живописных жанрах, когда он работал, «будя мыслью всю Европу и с нею весь мир», оказалась под угрозой. «Я полагаю, — подсказывал Верещагин тон будущей книги, — что Вы проникнетесь важностью предпринятого труда, поймете, что явление такого художника — незаурядное, что Вам предстоит за труд и честь выявление достоинств и недостатков одного из людей, составляющих гордость своей земли — таковым я считаю себя, как бы это ни казалось Вам кичливо, хвастливо, покровительственно и т. д. <...> Я прав был, написавши Вам, что, взявшись за гуж, не говори, что не дюж...»^[424]

В качестве своего рода комментария к этому письму можно напомнить, что несколько лет назад художественный критик В. В. Чуйко, откликнувшись на публикацию статьи Верещагина «Реализм», критиковал непомерное тщеславие автора и вспоминал в этой связи изречение великого Свифта: «Тот, кто хочет показаться истинно гордым, должен тщательно скрывать свое тщеславие». «Эти слова, — заключал Чуйко, — почти целиком можно применить к Верещагину». Но, вероятно, Василий Васильевич этого критического отзыва в журнале «Труд» не читал — или не придавал ему особого значения.

Глава тридцать первая НА ПОЛОТНАХ — 1812 ГОД

К осени 1895 года Верещагин закончил десять картин на тему войны с Наполеоном. Сначала он решил

показать их в Москве в залах Исторического музея. К открытию московской выставки в «Новостях и биржевой газете» было опубликовано большое интервью с художником. Василий Васильевич рассказал, что намеревался создать образ Наполеона «вне тех легендарных сказаний, которые ходят о нем», и потому, прежде чем взяться за работу, провел много времени в парижских архивах, изучая первоисточники.

Не лишним было в очередной раз подчеркнуть в интервью, что его художественное кредо — предельная точность во всем: в пейзаже, в деталях одежды, в оружии, в экипировке войск... Вот характерный пример. У одного из французских авторов, участника наполеоновского похода в Россию, он прочел, что император спасался от холодной русской зимы, кутаясь в меховую одежду — шубу и шапку. Поэтому, рассказывал Верещагин, он заказал в Париже почти точную копию той шубы, какую носил в России император. Но новая, «с иголочки», она ему не подходила. Пришлось, хотя дело было летом, нарядить в нее своего садовника, «чтобы он ее малость обносил». Еще пример. На одном из полотен героями выступают русские мужики, партизаны, поджидающие врага в заснеженном и обледеневшем от мороза лесу. Этот зимний пейзаж, вспоминал Верещагин, сделан им с натуры: «...На лыжах отправлялся в дремучий лес, устраивал на досках сиденье и тут писал»^[425].

Но иногда писать с натуры, несмотря на все усилия, было невозможно. Один из таких случаев, приведенный в воспоминаниях о художнике П. В. Андреевским, был связан с намерением Верещагина написать лошадей в Успенском соборе Кремля. О своем замысле запечатлеть один из прискорбных эпизодов, относящихся к пребыванию французов в Москве, художник рассказал протопресвитеру собора Н. А. Сергиевскому, в то время

профессору богословия Московского университета. Но когда Сергиевский узнал, что для правдивого изображения постоя французского эскадрона, превратившего храм в конюшню, художнику нужен этюд с натуры, то ужаснулся, назвал всё это «мерзостью запустения», «попранием святыни» и не только отказал в разрешении привести в храм лошадей, но и пообещал, что, пока жив, ничего подобного не допустит. Картина «В Успенском соборе» со сценой «попрания святыни» была написана с помощью фотографий.

Беседовавший с художником корреспондент «Новостей и биржевой газеты» передал свое впечатление от картин из цикла «Наполеон I в России» исключительно восторженными словами: «Тут что ни картина, то шедевр... Я не знаю, какой картине отдать пальму первенства. Все они производят потрясающее впечатление... Великая эпоха в самых рельефных своих моментах воссоздана художником с поразительной силой...»^[426] Такие отзывы, пожалуй, приносили наибольший вред как самому Верещагину, возвращая в нем манию величия, так и зрителям, поскольку непомерно приукрашивали их достоинства, которые, безусловно, были в полотнах маститого художника, и всячески затушевывали недостатки, избежать которых ему не удалось.

Весьма благожелательно к экспозиции в Историческом музее отнеслась и газета «Русские ведомости», хотя по тону ее отклик был более умеренным. Газета посвятила выставке Верещагина несколько публикаций в ноябре. Отметив масштабность экспозиции (в общей сложности было выставлено 145 картин, этюдов, набросков и фотографий), корреспондент подчеркнул, что публике предоставлена возможность увидеть новые работы художника,

выполненные за последние десять лет. И тут было на что посмотреть: десять картин наполеоновского цикла, 59 этюдов, изображающих виды и типы Вологодской губернии и Северной Двины. Подробный каталог снабжен был тремя приложениями в виде отдельных книг — «Наполеон I в России», «Иллюстрированные автобиографии нескольких незамечательных русских людей» и «На Северной Двине».

В описании выставки корреспондент «Русских ведомостей» не обошел вниманием ее необычное оформление, впрочем, ставшее уже традицией всех верещагинских экспозиций: «...драпировки прекрасными индийскими коврами благородных тонов; лавровые деревья и пальмы... красивые шкафчики с коллекциями русских древностей — крестами, складнями, кадилами и т. п.».

Представленные на выставке полотна наполеоновской серии можно было разделить на две неравные группы. На большей их части («Перед Москвой в ожидании депутации бояр», «В Городне — пробиваться или отступить?», «Маршал Даву в Чудовом монастыре» и др.) изображались пришедшие в Россию оккупанты, и главной фигурой ряда картин был сам Наполеон Бонапарт. И только три полотна представляли сопротивляющихся войску Наполеона русских людей. Эти полотна — «Не замай — дай подойти!», «С оружием в руках — расстрелять!» и «В штыки! Ура! Ура!» — Верещагин объединил общим названием «Старый партизан». Герой этого малого цикла, крепкий седобородый деревенский мужик, изображен на полотне «Не замай — дай подойти!» с топором в руке, рядом со своими товарищами-партизанами, караулящими врага в заснеженном лесу. В глазах его светится веселая уверенность бывалого охотника, поджидающего опасного зверя. Этот истинно народный тип — большая удача художника. В авторском

комментарии к картинам можно прочесть любопытные подробности. Звали «старого партизана» Семеном Архиповичем, и был он старостой в одной из деревень Смоленской губернии. Выступить против захватчиков-французов он решил после Бородинского сражения, по примеру крестьян других деревень: «Семен Архипович собрал мир, и в присутствии батюшки было решено осведомиться у начальства, не будет ли ответа за убийство супостатов; коли нет — так собраться отрядом и промышлять против врага, сколько Бог поможет»^[427]. Заметим, что словечко «промышлять» имеет здесь охотничий смысл. Полотно «Не замай — дай подойти!» выделил в своем обзоре выставки корреспондент «Русских ведомостей»: «Лицо старика прекрасно, выражает твердость и серьезность намерения... этот мощный тип весьма удался художнику»^[428].

Отметил рецензент и полотно «На этапе. Дурные вести из Франции», изображающее тревожное бдение Наполеона в небольшой сельской церкви. Его кровать поставлена возле иконостаса, а сам он сидит под большой иконой с ликом Спасителя. Рецензент писал: «Еще более драматического значения этому моменту придает невозмутимое спокойствие и величественный лик Спасителя, хотя и обезображенный грубыми солдатами; этот лик, выражающий мир и любовь, служит прямым укором страстному завоевателю».

Журналист «Русских ведомостей» заметил, что оккупанты и защищавшие свою страну русские люди представлены в картинах о 1812 годе непропорционально: больше внимания уделено захватчикам. Эту особенность цикла рецензент пояснил словами самого Верещагина, писавшего, что, интересуясь личностью французского императора, он «старался более всего передавать психологические

состояния Наполеона, изображая его в различных эпизодических сценах».

Высоко оценили «Русские ведомости» и ту часть экспозиции, где были представлены виды старых деревянных церквей и портреты жителей северных губерний: «Мы с глубоким сочувствием относимся к этим новым работам художника».

После подобных публикаций Василий Васильевич Верещагин мог быть вполне доволен отзывами прессы. Но вот 26 ноября с обзором его выставки выступила московская газета «Русское слово», и, думается, эта статья сильно огорчила художника. Газета утверждала, что с накоплением огромного количества новых материалов о войне 1812 года батальная сторона войны утратила интерес как нечто чисто внешнее. Основное же внимание публики сосредоточилось на духовной стороне — небывалом подъеме народного самосознания. И потому «народное чувство требует, чтобы русский художник, взявшийся за изображение картин из 1812 года, представил бы нам картины великого подъема русского народного духа, картины одухотворенные».

Установив эту высокую планку, автор переходил к конкретному анализу представленных картин. Он отметил, что основная их часть посвящена завоевателям-французам, на одном полотне («С оружием в руках — расстрелять!») изображены два русских мужика, стоящие на коленях без шапок перед Наполеоном и его свитой, и лишь два полотна посвящены русским защитникам родной земли. Итого, по подсчетам рецензента, восемь картин лишены патриотического содержания. Мало того, три полотна прямо возмущают патриотическое и религиозное чувство русского человека: «В Успенском соборе», «На этапе. Дурные вести из Франции» и «Маршал Даву в Чудовом монастыре». «В первой из этих картин, —

говорилося в статтє, — изображена внутренность Успенского собора с размещенными в нем лошадьми; солдаты обдирают ризы с икон. Во второй картине представлен Наполеон, сидящий один в какой-то церкви, спиной к алтарю... в глубине картины, подле иконостаса, стоит его походная постель. В третьей картине видно сквозь растворенную дверь, как маршал Даву сидит в алтаре, обращенном в его рабочий кабинет, где он и принимает доклады». Автор обзора выносит вердикт: «Какая цель этих картин? Что могло в их содержании вдохновить русского художника и заставить его закрепить в наглядных образах такие моменты, которые... остаются для нас, русских, святотатством, кощунством, поруганием святыни? Какое оправдание имеет за эти картины Верещагин? Никакого».

По мнению рецензента, пафос картин из серии «Старый партизан» был явно снижен из-за того, что выглядевший героем на полотне «Не замай — дай подойти!» деревенский староста Семен Архипович на другом полотне был изображен пленником. Он был схвачен французами вместе с племянником своим Федькой и поставлен в снегу на колени перед Наполеоном в ожидании его приговора.

Значительно выше наполеоновского цикла рецензент «Русского слова» оценил этюды и картины из северных путешествий художника, посчитав их «самым интересным отделом». Относительно солидного авторского комментария к картинам, составившего три отдельные книги, корреспондент писал: «Это чрезвычайно полная система, которой не может следовать ни один русский художник, кроме г. Верещагина, за отсутствием у всех остальных каких бы то ни было литературных трудов». Но здесь автор погрешил против истины: другим художникам тоже не было чуждо литературное творчество. Достаточно лишь

вспомнить «Дневник русского добровольца на Балканах» Василия Поленова, публиковавшийся в 1877 году в журнале «Пчела».

Картины о 1812 годе были негативно оценены и газетой «Московские ведомости», которая солидаризовалась с «Русским словом» в резко отрицательной характеристике таких полотен, как «В Успенском соборе» и «Маршал Даву в Чудовом монастыре». Цитируя слова Пушкина о «священной памяти двенадцатого года», «Московские ведомости» заключали, что эта «священная память», «воспоминание о великом подъеме духа русского народа» не нашли отражения на полотнах Верещагина.

Отрицательные отзывы о выставке пополнились статьей, опубликованной во втором номере журнала «Русский архив» за 1896 год. Там говорилось, что выставка Верещагина вызвала разочарование, отразившееся в отзывах печати и «в суждениях значительной части публики». Журналист конкретизировал, что именно не удовлетворило и прессу, и зрителей: «Многим казалось и многими высказывалось, что в картинах из истории 1812 года естественно было изобразить не только унижение надменного завоевателя, но и величие его противницы, России. Но этого... художник не сумел или, вернее, не пожелал дать в своих произведениях. Он изобразил побежденных, но не дал победителей; он дал почувствовать, как гордый честолюбец был побежден доблестью не нравственною и не военным умением противников, а одними стихийными силами природы: летним зноем во время похода, огнем пожара Москвы, морозами и снегами во время отступления от нее. Это показалось исторически неверным одним, оскорбительным для патриотического чувства другим»^[429]. Автор статьи, скрывшийся за инициалами В.

К., резюмировал: «...Подвиг самоотверженной любви к родине, который... заставил русских пожертвовать тем, что было для них наиболее дорогого и священного, для спасения отечества, величие этого подвига... не представлено на картинах Верещагина».

В некоторых отзывах прессы полотна Верещагина сопоставлялись с описанием эпопеи 1812 года в романе «Война и мир» Толстого, и это сравнение было далеко не в пользу живописца. Из воспоминаний современников, в частности А. Г. Русанова, отец которого дружил с Толстым, известно мнение писателя о наполеоновском цикле картин. На вопрос «Как вам нравятся картины Верещагина из эпохи двенадцатого года?» — Лев Николаевич коротко ответил: «Я не люблю их»^[430]. Повлиять на мнение писателя могло и то, что его личные отношения с Верещагиным не сложились. Но, думается, горький осадок, оставшийся когда-то у Льва Николаевича после резкого письма к нему Верещагина, был всё же не единственной причиной такой более чем сдержанной оценки его произведений.

Несмотря на то что баланс отзывов о выставке склонялся в отрицательную сторону Василий Васильевич решил в полном составе перевезти ее в Петербург, где она и открылась в январе 1896 года. Как и в Москве, мнения критиков о полотнах художника, выставленных в одном из зданий на Невском проспекте, разделились. В целом благожелательно отнеслись к его работам рецензенты популярных иллюстрированных журналов «Нива» и «Всемирная иллюстрация». Автор обзора в «Ниве», подписавшийся «И. Гр.» (это был молодой художник и начинающий критик Игорь Грабарь), констатировал, что дешевизна билетов — всего-то десять копеек — на интерес публики, по-видимому, не повлияла: в отличие от прежних выставок Верещагина, вызывавших в Петербурге ажиотаж, на сей

раз ничего подобного не наблюдалось. Грабарь, продолжая сравнения с прошлым, напоминал, что когда-то Верещагина обвиняли в отсутствии патриотизма. Ныне же, по его мнению, подобные обвинения были совершенно беспочвенными: «Достаточно прочесть несколько строк из его каталога, чтобы не сомневаться в том, что теперь, по крайней мере, он истинный патриот»^[431]. В равной степени, считал критик, нужно отместить прежние упреки в неуважении Верещагиным религии: «Теперь и это звучит некоторым анахронизмом. Стоит прочесть его заметку к картине „В Успенском соборе“, чтобы разъяснились всякие сомнения, — с таким искренним негодованием почтенный автор говорит об осквернении святыни собора, в котором устроена была конюшня».

Описывая картины Верещагина, рецензент «Нивы» отметил в качестве их бесспорного достоинства безукоризненную точность в деталях. К примеру, кровать Наполеона, изображенная на одной из картин, была скопирована с подлинной кровати французского императора, находящейся в московской Оружейной палате.

Во «Всемирной иллюстрации» на выставку откликнулся художественный критик В. В. Чуйко, некогда весьма сурово осудивший тщеславие Верещагина, проявившееся в его трактате «Реализм». А сейчас тот же критик отдавал должное «знаменитому художнику», стяжавшему себе «вполне заслуженную всеевропейскую славу». В наполеоновском цикле критик не одобрял слишком большую привязанность картин к написанному Верещагиным пояснительному тексту — полотна служили как бы иллюстрацией к нему. Литературный текст был намного шире содержания картин; столь подробное толкование, по мнению критика, лишь затрудняло восприятие самой

живописи. Среди лучших картин этого цикла Чуйко выделил полотно «Перед Москвой в ожидании депутации бояр» со стоящей на холме фигурой Наполеона, уверенного, что ему вот-вот поднесут ключи от города. «Тут, — писал критик, — мы уже встречаемся с лучшими качествами нашего художника: ясностью композиции, красотой живописных подробностей, соответственным сюжету колоритом, реальностью изображения»^[432].

С особой похвалой отозвался рецензент о северных этюдах Верещагина, подчеркнув, что среди них «находятся настоящие перлы». По его мнению, «в них с особенною яркостью обнаруживается огромный живописный талант г. Верещагина, не затемненный здесь желанием придать если не тенденциозный, то идейный характер картине. Это действительно истинная живопись».

И Грабарь, и Чуйко отметили в каталоге необычные комментарии автора к некоторым написанным на Русском Севере портретным этюдам — такого, например, характера: «Молодая мастерица, портниха в Вологде; получает полтора рубля в месяц жалованья» или «Девушка Вятской губернии, служит горничною за 75 коп. в месяц жалованья». Укор в адрес общества, допускающего столь мизерную оплату труда, в этих надписях очевиден. До подобных комментариев не додумались даже обостренно реагировавшие на социальные беды передвижники.

Со страниц газеты «Санкт-Петербургские ведомости» в палитру мнений о выставке картин Верещагина была подмешана доля черной краски. В унисон с ней пропело свою хулу и традиционно критиковавшее творчество художника «Новое время». Рецензент «Санкт-Петербургских ведомостей» М. Соловьев уже в первых строках своего обзора дал

понять, как ему не нравится, и уже давно, живопись Верещагина. «За Верещагиным, — писал он, — утвердилась репутация врага войны. Его боевые картины не знают ни героизма, ни национальной славы, ни всемирно исторического значения, ни провиденциальных целей войны... Война у него — ряд сцен зверства, грабежей, безжалостных убийств, грубого издевательства над побежденным. Торжество побед отступает на второй, далекий план перед кучами изуродованных трупов жертв своего долга, положивших жизнь „за други своя“» ^[433].

Переходя к циклу картин о войне 1812 года, рецензент замечал, что взяться за изображение Наполеона Верещагина побудило его собственное недовольство тем, как, неизменно в героическом ореоле, живописали прославленного полководца европейские, прежде всего французские художники. Критик иронически продолжал: «Только скромность помешала нашему художнику прямо и без обиняков объявить, что он первый даровал Франции, Европе и художеству вообще верное художественное воплощение Наполеона, т. е. одной из самых крупных личностей всемирной истории». В наполеоновском цикле автор не видел ни одной удачной картины. Складывается впечатление, что критика более всего тревожил обличительный характер картин Верещагина о французском нашествии на Россию. По поводу картины «В Успенском соборе», показывающей бесцеремонное отношение французов к русской святыне, автор обеспокоенно заметил: «Зачем будить эти воспоминания более чем без необходимости?» Рецензента, по-видимому, беспокоила мысль, как бы эти картины не нанесли ущерб крепнущему после заключения в 1893 году военной конвенции франко-русскому военно-политическому союзу. Недаром в той

же статье он с неодобрением вспоминал и нелюбезный портрет Наполеона, созданный в «Войне и мире»: «Толстовский кокетливо-капризный Бонапарт с раздувшимся от насморка носом никогда не заменит собою пушкинского и лермонтовского Наполеона».

Итоговое заключение Соловьева по поводу серии картин о 1812 годе напоминало критические выпады против более ранних живописных работ Верещагина, навеянных покорением Туркестана и Русско-турецкой войной: «Общий прием в новых картинах Верещагина остался прежний — анекдотический, с обличительной тенденцией». И это лишний раз подтверждает, как прав был Василий Васильевич, упомянув на страницах повести «Литератор» это огульное обвинение всего его творчества.

Вполне возможно, Верещагин надеялся, что защитит его от несправедливых наскоков критиков сможет Стасов, и, несмотря на очередную размолвку, послал ему приглашение на выставку. Стасов ее посетил, но в газеты писать ничего не стал, а свое мнение о картинах, посвященных войне с Наполеоном, изложил в письме Антокольскому: «Идет у нас теперь здесь выставка Верещагина, и никто, решительно никто, кроме „Новостей“... никто не на стороне Верещагина! Да и нельзя. Техника, работа сильно у него поизносились. Что-то выступило черное, довольно мрачное, скучное и неприветливое. Прежнего блеска и света — нет как нет. Композиции очень неважные... И это все чувствуют, все говорят, что Верещагин пошел назад»^[434]. В этих словах выразилось убеждение Стасова, впервые высказанное им еще по поводу картин Верещагина, написанных после посещения Палестины: по характеру своего дарования уважаемый им художник не призван к исторической живописи.

При всей устойчивости Верещагина к негативным отзывам российской прессы, его должно было волновать то, что эти мнения могут повлиять на отношение к его работам российских коллекционеров — того же Третьякова. В его дальнейших планах было показать свою выставку в ряде крупных провинциальных городов России, а потом и в европейских столицах, начиная с Парижа. Но перевозка картин, наем помещений были сопряжены с большими расходами, а с деньгами в тот момент дело обстояло не лучшим образом. Накануне отъезда в Харьков, где в начале марта 1896 года намечалось открытие его выставки в городском музее, Верещагин отправил письмо Третьякову с просьбой одолжить ему до лучших времен пять-шесть тысяч рублей. Одновременно он послал коллекционеру перечень своих последних работ с указанием продажных цен, прося сообщить, что именно из этого списка Павел Михайлович хотел бы оставить за собой. Третьяков с ответом не задержался — написал, что в долг сейчас по причине своего возраста и слабого здоровья никому не дает, но готов приобрести из указанного списка четыре-пять работ «церковного» содержания, то есть тех, написанных в основном на Севере, этюдов, которые вызвали всеобщее одобрение прессы. Цена, назначенная Верещагиным за картину «Паперть церкви Иоанна Предтечи в Толчкове...» (шесть тысяч рублей), показалась Третьякову сильно завышенной, и он сообщил, что может предложить за нее лишь половину этой суммы, причем готов платить сейчас же, а получение картины отложить до окончания выставок. На желание коллекционера сбить цену вдвое Верещагин ответил снижением своего запроса, но лишь до четырех тысяч рублей. Однако Третьяков стоял на своем, и уже из Харькова Василий Васильевич написал его жене Вере Николаевне, что согласен с условием Павла

Михайловича. «Не забудьте прибавить, — пояснил он, — что лишь одно желание, чтобы в галерее Вашей рядом с массой моих работ ученического характера была хоть одна представительница мастерского периода моей деятельности, заставило меня сделать эту громадную уступку»^[435]. Утверждение художника, что в прославленной галерее представлены в основном его работы «ученического характера», — разумеется, лукавое, и вызвано оно раздражением Верещагина неуступчивой позицией Третьякова. Тем же чувством окрашено и письмо Василия Васильевича Лидии Васильевне, отправленное из Харькова 1 марта: «... Сходи к Третьякову и передай прилагаемую расписку в получении от него 3000 рублей, которые положи в Учетный банк на мой текущий счет... Эта бестия Третьяков прижал меня, заставив уступить, но я сделал это, признаюсь, чтобы у него в галерее было что-нибудь из хороших моих вещей, иначе ни за что бы не уступил... Если бы Третьяков взял и „Церковь в Пучуге“, то могу уступить против назначенной цены 3000 рублей 20 %, т. е. 600 рублей, но более ни гроша... Самый милый человек, но кулак, а барыня его — тоже милый человек и кулак поменьше — думаю, что вы с ней сойдетесь»^[436].

В Харькове Василий Васильевич встретился с местным краеведом и художником-иконописцем В. П. Карповым. Поклонник творчества и яркой личности Верещагина, Карпов впоследствии опубликовал воспоминания о нем, где писал, что это был «один из тех русских людей, которые искренно любят свое отечество и наш народ».

Из Харькова выставка Верещагина была перевезена в Киев, а сам художник уехал отдыхать в Крым. Однако отдых был прерван семейным горем, о чем в конце июля

Верещагин написал Василию Антоновичу Киркору, ставшему к тому времени одним из самых близких ему людей: «...Стряслась надо мною большая, непоправимая беда... моя старшая девочка, умная, острая, бойкая, заболела туберкулезом головного мозга и умерла, заразившись от своей чахоточной няни»^[437]. Первенцу Верещагиных, дочери Лидочке, не было еще и шести лет. О некоторых последствиях этого страшного удара Василий Васильевич рассказывал в другом письме из Крыма тому же адресату: «...Не подивитесь, когда меня увидите, что я опустился и поседел как за несколько лет».

Смерть дочери свела на нет те положительные эмоции, которые должен был испытать Верещагин после получения от Ф. И. Булгакова наконец-то законченной и выпущенной в свет монографии, озаглавленной «Василий Васильевич Верещагин и его произведения». Текст книги вполне удовлетворил художника, но качество репродукций его живописных работ вызвало недовольство, о чем Верещагин писал Булгакову в мае из Севастополя: «...Ужасно сожалею, что Вы так дурно воспроизвели — вернее, такую плохую фототипию — мои работы. Как ужасно большинство портретов!..» В начале письма речь шла о рецензии на эту книгу, в одном моменте весьма его задевшей: «Статья, кажется, „Исторического вестника“, сильно рекламирующая Ваше издание, уверяет, что, по имеющимся у автора сведениям, я не признаю никаких заслуг, кроме своих, высочайшего мнения о себе и т. д. Так как в этой статье есть сведения, которые я сообщил только Вам, Федор Ильич, то я полагал, что Вы сообщили содержание писем, давших повод заключить о моем самомнении». Верещагин настаивал на том, что был неправильно понят Булгаковым и на самом деле всё обстоит совсем иначе: «Мне часто совестно смотреть на

свои работы, а чужие кажутся мне несравненно лучшими»^[438].

В октябре выставка картин Верещагина открылась в Одессе. В отличие от Москвы и Петербурга, где она вызвала всплеск противоположных страстей, доходивших до огульного осуждения и замысла, и художественного отображения событий 1812 года, здесь автор полотен удостоился от прессы почти единодушных похвал. Разницу в восприятии можно, пожалуй, объяснить тем, что российский юг остался всё же в стороне от французской оккупации и чувства местных жителей, а с ними и критиков, не были столь обострены горькой памятью о бесчинствах на их земле разноязыкого воинства Наполеона. Те картины, которые в Москве были сочтены оскорбляющими «патриотическое и религиозное чувство русского человека», одесскими критиками оценены совершенно иначе. Талантливый, но в то время еще не слишком широко известный журналист Влас Дорошевич^[439] прокомментировал в «Одесском листке» полотна Верещагина, вызвавшие в Москве наибольшее негодование, следующим образом: «Эти три картины верещагинской выставки: „Конюшня, устроенная в Успенском соборе“, „Маршал Даву в алтаре Чудова монастыря“ и „Спальня Наполеона в сельской церкви“^[440], — я бы назвал „самоубийством Наполеона“. Наполеон погиб не от того, что под Малоярославцем и Калугой расположились войска так или иначе, а от того, что он расположил свою кухню в Архангельском соборе, а гвардейскую конюшню в Успенском. Это была самая пагубная из всех „диспозиций“, которые когда-либо составлял Наполеон. Она увеличила миллионами число врага и поставила под оружие весь русский народ... В. В. Верещагин рисует этот колоссальный поединок

между Наполеоном и русским народом безо всякой сентиментальности»^[441].

Другая местная газета, «Одесские новости», в октябре и начале ноября посвятила выставке картин Верещагина несколько обзоров. Корреспондент газеты Н. Вучетич, как и Дорошевич, нашел немало достоинств в таких полотнах, как «В Успенском соборе», «В Городне — пробиваться или отступить?», «Маршал Даву в Чудовом монастыре». Подводя итоги показа в Одессе, автор писал: «...Закрывающаяся на этих днях выставка В. В. Верещагина пользовалась небывалым у нас успехом. В течение каких-нибудь трех недель на ней перебивало за 30 тысяч человек, не считая воспитанников и воспитанниц многих учебных заведений, которым был предоставлен бесплатный вход. Несомненно, что такое отрадное явление не пропадет бесследно в отношении развития художественного вкуса в нашей публике, с каждым годом всё более и более начинающей интересоваться живописью»^[442].

Глава тридцать вторая ЧТО СКАЖУТ ЗА ГРАНИЦЕЙ?

После переезда в Москву тот образ жизни, к которому Верещагин привык в Париже, особых изменений не претерпел. Как и прежде, он редко приглашал к себе гостей; да и сама окраина города, где стоял дом, была пустынной, неуютной, там иногда пошаливали «лихие люди». В темное время суток одинокий путник мог повстречать на дороге грабителя. Близ деревни Нижние Котлы, находившейся в полутора верстах от усадьбы Верещагиных, был большой кирпичный завод, и на работу туда нередко принимали — видимо, из-за недостатка желающих —

беспаспортных бродяг. Из-за дурной славы, какой пользовалась примыкавшая к заводу Даниловская слобода, московские извозчики зачастую отказывались везти пассажиров в эти места. И недаром Верещагин, когда ожидал гостей, высылал за ними свой транспорт. Даже Третьяков выбрался в дом за Серпуховской Заставой только однажды, а поскольку в 1890-е годы отношения его с Верещагиным были прохладными, то, получив представление о житье-бытье Василия Васильевича, вновь посещать его особенно и не стремился. Сам же Василий Васильевич в этот период сравнивал себя с бирюком, что на ряде российских наречий означало «одинокий волк».

Сын художника, Василий, вспоминал: «С трех сторон дома стояли столбы с натянутой между ними толстой проволокой, вдоль которой на цепях бегали три больших пса. В те времена, которые я уже хорошо помню, это были сенбернар, дог и большой старый пес, происходивший от тибетской овчарки... Иногда ночью собаки поднимали страшный лай и рвались на своих цепях, чуя, вероятно, приближение чужого человека... Если собаки лаяли ночью слишком долго и упорно, то дворник выходил с охотничьим ружьем и, обойдя дом и флигель с конюшней, стрелял для острастки в воздух. После этого собаки обычно успокаивались»^[443].

Кроме Василия Васильевича с семейством в усадьбе постоянно проживало еще несколько мужчин: помощник Верещагина по устройству его выставок Василий Платонович Платонов, дворник и работник. Все трое располагались в отдельном помещении. В жилой части флигеля обычно останавливался приезжавший погостить брат Лидии Васильевны Павел Андреевский, учившийся на медицинском факультете Московского университета. О хозяине дома Андреевский вспоминал: «Характер Василия Васильевича был горячий,

вспыльчивый, неудержимый. Настроение его зависело целиком от того, как удаются ему картины: если что-нибудь не выходит, мы его почти не видим — целый день в мастерской, и в это время к нему лучше было не подступаться. Мы в такие моменты избегали заходить в мастерскую; появится в столовой — всем недоволен, ко всему и всем придирается... Но как только найдет нужную ему черточку или ошибку — совершенно переродится: у всех, не исключая прислуги, просит прощения („знаете, какой я сумасшедший, если картина не выходит!“), с детьми возится, со всеми радостен, весел, приветлив»^[444].

Ярко характеризует нрав Верещагина описываемый Андреевским эпизод с визитом к художнику известного хирурга Склифосовского: «Попасть в мастерскую постороннему было совершенно невозможно. Верещагин резко отклонял любые попытки этого рода; при неожиданных приездах бывал просто неделикатен, таков, например, случай с профессором Н. В. Склифосовским, старым его знакомым и приятелем еще по турецкому ранению: когда Верещагин увидел подъезжавшую к дому карету Склифосовского, то выскочил на крыльцо и закричал: „Я ведь велел никого не принимать! Меня нет дома“. Почтенному профессору пришлось поворотить оглобли! Впрочем, на другой день Василий Васильевич поехал к Склифосовскому в Москву, но не извиняться, а узнать, зачем он приезжал. Этот случай, однако, не нарушил хороших отношений между ними»^[445].

Задумывая новое зарубежное турне со своей выставкой картин наполеоновского цикла, Верещагин решил начать его с Парижа: всё же французам эта тема была наиболее близка. Накануне нового, 1897 года выставка открылась в помещении Литературно-

художественного кружка на улице Вольней. Она вызвала значительный интерес парижан и благожелательные отклики прессы. Критик «Fígaro» Арсен Александер писал о полотнах русского художника: «Его кампания 1812 года — произведение художника открытого и увлекательного, настоящего мыслителя. Редко с такою краткостью и силою показывали шаткость славы и завлекательное безобразие войны»^[446].

Газета «Русские ведомости» 9 января 1897 года дала обзор отзывов о выставке. Верещагин, цитировали «Ведомости» отзыв «Echo de Paris», изобразил настоящего Наполеона, по французским и русским источникам, каким он представляется художнику, видящему в нем завоевателя, напавшего на его страну. Автор картин вдохновлялся благородной и гуманной мыслью потрясти публику тем вызывающим содрогание зрелищем, какое, вероятно, внушает отвращение к войне. По мнению французского издания, такие картины Верещагина, как «На большой дороге. Отступление, бегство», «В Успенском соборе», «В Кремле — пожар!», символизируют разрушение, грабежи и кощунства, какие неизбежно приносит война.

В сходном ключе высказалась газета «La Petite Rèpublique». Она напомнила, что Верещагин был храбрым солдатом, соратником Скобелева, принимал участие в Плевненской кампании, где вел себя героически. Но именно потому, что, подобно Льву Толстому, он видел ужасы войны вблизи, он не питает никакого пиетета к завоевателям. И именно потому из восьми полотен, посвященных пребыванию Наполеона в России, ни одно не служит возвеличиванию воинского чувства, а два наиболее красноречивых, напротив, подчеркивают безумие и суетность войны.

«Русские ведомости» упомянули о неприятном инциденте, вынудившем Верещагина досрочно прервать выставку и увезти картины из Парижа. Кое-кому в руководстве Литературно-художественного кружка не понравилась книга Верещагина «Наполеон 1 в России», распространявшаяся в качестве приложения к выставочному каталогу. В ней отыскивали страницы, которые, по мнению бдительных читателей, оскорбляли память о Наполеоне. Было выдвинуто требование прекратить ее распространение на выставке. Однако художник категорически отказался сделать это и объявил, что закрывает выставку. «Ведомости» отметили, что в этой скандальной истории многие парижские издания приняли сторону русского художника. По этому поводу цитировалась статья Анри Фунье в «Figaro», озаглавленная «Патриотизм и шовинизм», в которой порицались неуклюжие действия руководства кружка и говорилось: «Конечно, картина, нарисованная Верещагиным, ужасна. Но зачем же отказываться смотреть ее? Зачем смягчать ее краски? <...> Патриотизм состоит не в том, чтобы скрывать ошибки человека, слабость армии, даже целого народа. Он становится источником слабости, когда является причиной ослепления». На защиту Верещагина встал и его парижский друг Жюль Кларетти.

Василий Васильевич прокомментировал парижский инцидент в интервью «Петербургской газете» — уже в феврале, приехав на родину из Берлина, куда перевез свою выставку, досрочно закрытую в Париже. Верещагин рассказал, что председателю Литературно-художественного кружка была назначена аудиенция у президента Французской республики для уточнения дня посещения главой государства его выставки, как вдруг один из членов комитета кружка, оптовый винный торговец, закатил скандал по поводу книги художника о пребывании Наполеона в России. Но когда скандал

стал достоянием прессы, он вызвал обратный эффект. «Залы выставки, — рассказывал в интервью Верещагин, — так наполнились народом, что в них просто нельзя было двигаться, а пресса почти вся встала на мою защиту»^[447]. Он также упомянул, что картину, изображавшую Наполеона I на Поклонной горе в ожидании депутации бояр, хотел приобрести Наполеон-Вейс, внук императора.

В отличие от Франции, президенту которой так и не удалось побывать на парижской выставке Верещагина, император Вильгельм посетил и с любопытством осмотрел ее в Берлине, где она тоже вызвала огромный интерес. Удостоив автора картин рукопожатием, кайзер соизволил побеседовать с ним. В передаче художника это выглядело так: «Вы ведь тоже военный? — Да, Ваше Величество, в душе. — Ну, так вам будет интересно, приходите сегодня на смотр». Большого интереса это зрелище для Верещагина, разумеется, не представляло, но делать нечего, пришлось ехать и терпеливо отбывать эту процедуру, испытав оборотную сторону собственной популярности.

В интервью «Петербургской газете» Верещагин прояснил свою позицию по отношению к «новым веяниям» в литературе и живописи, в частности к импрессионизму. Упомянув, что в берлинском обществе, где он бывал, — у известного критика Питча и в других собраниях — нередко с опасением говорили о новшествах, считая, что они несут определенную угрозу искусству, Верещагин при этом высказывал собственное мнение: «Я считаю, однако, что если принимать во внимание все эти новые опыты не за цель, а лишь за средство, то огорчаться нечего: только *хорошо*, что, например, *художественная техника ищет новых путей* и не дает нам засыпать на добытых результатах».

Весной и летом в зарубежных выставках был сделан перерыв. Верещагин уехал отдыхать в Крым, под Ялту, где в полюбившемся ему местечке Магарац снимал дачу у некоего Журавлева. Рекомендуя позже тот же дом Третьякову для отдыха и лечения его жены Веры Николаевны, Верещагин писал: «Место высокое, не жаркое в середине лета и восхитительное весной и осенью, в доме обыкновенно никого нет, а воздух!!!»^[448]

В июне он перебирается на Кавказ и со станции Казбек шлет письмо Киркору: «...Я в горах, в палатке и чувствовал бы себя недурно, если бы погода не так хмурилась и мочило дождем. Впрочем, надобно потерпеть. Вчера был в монастыре, под Казбеком, и на вопрос, как стар монастырь, получил ответ: 2000 лет!»

Пребывание в теплых краях, у моря — для него не только смена впечатлений и источник новых живописных сюжетов. Лечивший Верещагина профессор А. А. Остроумов рекомендовал ему по возможности отдыхать на юге и купаться в море. Профессор, по воспоминаниям сына художника, имел дачу под Сухумом и советовал Василию Васильевичу тоже найти постоянное жилье на Черноморском побережье. Такой участок с небольшим домиком, принадлежавший армянскому священнику и выставленный на продажу, Верещагин подыскал летом 1897 года. Он тянулся на 300 метров вдоль моря на одиннадцатой версте от Сухума по направлению к Новоафонскому монастырю. Это место с окружающим пейзажем настолько понравилось Василию Васильевичу, что, купив участок, он даже подумывал о переселении туда со всей семьей на постоянное жительство и с этой целью приобрел на примыкавшей к участку ровной площадке три десятины земли у абхазского князя Александра Шервашидзе. Там, в окружении дубов, буков и грабов, со временем можно

было бы построить просторный дом, по типу московского, мастерскую и подсобные помещения. Увы, в силу разных причин проект этот, о котором мечтал художник, не осуществился.

В августе Верещагин открыл свою выставку в Дрездене. В октябре она переехала в Вену. В письмах Ф. И. Булгакову осенью этого года Василий Васильевич подвел некоторые итоги приема его картин публикой и критиками больших европейских городов. 11 октября он писал из Вены:

«Посылаю Вам, Федор Ильич, несколько сведений о моих выставках; может быть, интересных для публики. В Берлине у меня было до 80 000 народа. В Париже — не считано, так как выставка была в артистическом кружке, но толпа была так велика, что в известные часы не было возможности войти в залы. *Нигде так не хвалили картины, как в Париже...*

В Дрездене — небывалая цифра посетителей. До 20 000 в один месяц. Это в то время, как огромная международная выставка, превосходно устроенная, едва дала 75 000 в 6 месяцев...»^[449]

Показ картин в Вене внушал еще больший оптимизм. «Сообщаю Вам, Федор Ильич, — писал Верещагин в конце октября, — что выставка моя здесь, в Вене, имеет громадный успех. Она только началась, а уже вчера было в один день свыше 5000 человек. С тех пор, как Künstlerhaus стоит, не запомнят, чтобы публика так набросилась на картины не только одного художника, но и на целую международную выставку... Отзывы критиков очень лестные...»^[450]

Посылая эти сведения об успехе своих зарубежных выставок Булгакову, Верещагин, вероятно, надеялся, что тот, как когда-то Стасов, опубликует их в российских газетах. Но Федору Ильичу делать это было как-то не с руки.

Свои претензии к российской публике и критикам по поводу оценки его картин о 1812 году Василий Васильевич высказал еще в одном письме Булгакову. «Пожалуйста, Федор Ильич, — писал он, — проведите маленькую мораль: художник грамотный, мыслящий после долгого усидчивого труда дал тип исторического лица, отличный от представлявшегося до него, и показал его не за границею, а дома — что же вышло? Публика с недоумением спросила кругом себя: так ли это, не слишком ли это смело, что скажут за границей, что там известно по этой части, почему там ничего подобного не было сказано???. Великий князь Владимир так-таки и сказал мне: *почему же Мейсонье никогда не изображал так Наполеона?* — Как Вам это нравится? Только после того, что за границею одобрили, начинают и у нас думать, что я не ошибся и не пересолил. Коли Вы этого не скажете — кто скажет?»^[451]

Однако обида Верещагина на российскую публику и на президента Академии художеств великого князя Владимира Александровича мало тронула Булгакова, и он вновь остался глух к призыву художника.

В 1898 году путешествие картин Верещагина по Европе было продолжено. С **большим** или меньшим успехом они демонстрировались в Праге, Будапеште, Копенгагене, Лейпциге. Художник в феврале написал Булгакову, что выставка в Будапеште пользовалась успехом небывалым, и тут же посетовал, что недавно открытый Петербургский музей русского искусства имени Александра III считает возможным обойтись без его работ. На предложение приобрести картину «На большой дороге. Отступление, бегство» и еще две небольшие картины за 23 тысячи рублей был получен ответ, что одной маленькой картины для музея будет вполне достаточно. «Вопрос не обо мне, — возмущался

Верещагин, — а об русском искусстве, самого известного представителя которого за границей [в музее] нет вовсе, а чиновникам и горя мало» ^[452].

В сентябре, списавшись с Киркором, Верещагин выезжает в Бородино, где пишет этюды для полотна «Наполеон I на Бородинских высотах» — одной из новых его работ, продолжавших серию картин о войне 1812 года. Эти несколько работ, наряду с написанными в последние три года картинами и этюдами преимущественно пейзажного характера, Василий Васильевич выставил в октябре в залах Строгановского училища. Выставка, продлившаяся три недели, с 25 октября по 15 ноября, была замечена прессой. Но того сенсационного впечатления, какое в свое время произвели на публику туркестанские картины Верещагина и его полотна на темы Индии и Русско-турецкой войны, больше не наблюдалось. «Русские ведомости» сообщили об экспозиции холодновато-отстраненным тоном, лишь зафиксировав представленные в Строгановском училище новые полотна из серии о войне 1812 года: «Наполеон I на Бородинских высотах», «Ночной привал великой армии» и «Зарево Замоскворечья». Рецензент выделил первое из них, отличавшееся, по его мнению, «ярким солнечным светом, блеском красок и мастерской законченностью техники».

Выставка дала повод журналу «Русская мысль» более широко рассмотреть всё творчество Верещагина. В статье, появившейся в ноябрьском номере журнала, рецензент М. К., вспоминая более ранние картины художника, писал, что бедствия войны изображались им «с могучим этическим пафосом, но без малейшего нарушения художественной правды». Автор, как и многие до него, считал, что уничтожение Верещагиным трех «замечательных картин» из его туркестанского

цикла стало большой потерей для русского искусства. О нынешней экспозиции журналист писал достаточно сдержанно, но предостерегал от скороспелых выводов тех своих коллег, кто утверждал, что серия картин о войне с Наполеоном автору не удалась: «Художественная эпопея войны 1812 года далеко еще не кончена г. Верещагиным, и нельзя сказать, чтобы все его картины стояли на высоте этой грандиозной задачи, но выдающийся талант художника, вся совокупность его предшествующей деятельности дают полное основание надеяться, что он в конце концов справится с трудностями задачи и обогатит русское искусство циклом исторических картин, одинаково замечательных как по сюжету, так и по исполнению»^[453].

Информацию о выставке поместил и новый журнал «Искусство и художественная промышленность» — орган Императорского общества поощрения художеств. Редактором его был назначен известный критик и историк искусства Николай Петрович Собко, и во многом благодаря его усилиям журналу был обеспечен очень высокий полиграфический уровень. В том же номере, где журнал с похвалой отозвался о представленных на выставке пейзажных работах Верещагина «Вершины Гималаев». «Гора Казбек» и «Гора Эльбрус», был опубликован некролог о кончине П. М. Третьякова.

Безвременную смерть Павла Михайловича ускорило тяжелое заболевание его жены Веры Николаевны (она была разбита параличом). С опозданием узнав о семейной беде Третьякова, Верещагин в середине ноября покаянно писал ему: «Моя полная отчужденность, бирючество, если хотите, причина того, что я так-таки и не знал о Вашем горе!»^[454]

О кончине Третьякова, случившейся 4 декабря, Верещагину стало известно в Лондоне, куда он выехал

в связи с подготовкой там своей выставки. Из Лондона он написал вдове коллекционера: «Матушка, Вера Николаевна, милая, хорошая, добрая! Сказать Вам не могу, до чего я огорчен смертью Павла Михайловича — кабы не совестно было людей — ревел бы по нем! Держитесь, поживите еще, не уходите хоть Вы, а то придется и нам укладывать чемоданы...»^[455]

Жизнь шла своим чередом, перемежая печальные и радостные события. Василию Васильевичу «укладывать чемоданы» было явно рано — он в четвертый раз стал отцом. Дочке дали имя Лида в честь матери и в память об умершей старшей сестре.

В том же году скончался ровесник Третьякова, близкий Верещагину художник-передвижник Иван Иванович Шишкин. На его смерть Василий Васильевич откликнулся в одном из своих «Листков из записной книжки», которые регулярно публиковал в «Русских ведомостях». В коротком рассказе о Шишкине, «прекрасном человеке и художнике», Верещагин передает историю, некогда слышанную в Мюнхене от художника-баталиста А. Е. Коцебу. Тот рассказывал ему, как молодой и полный богатырских сил Шишкин, находясь в Мюнхене, оказался против воли втянутым в драку, крепко поколотил несколько местных жителей и был задержан полицией. Коцебу как знакомого русского буяна пригласили в участок, куда стали являться со следами прошедшей битвы на лицах и телах горожане, имевшие претензии к Шишкину.

Верещагин передавал рассказ Коцебу:

«Я был поражен их количеством: тут был люд всякого звания, всяких возрастов, и дравшихся, и просто пробовавших разнимать, с завязанными скулами, глазами, головами, с подвязанными руками и хромые — длинной вереницей стали они проходить передо мной, показывая синяки, ссадины и всяческие увечья... Я

просто глазам своим не верил — так много было действительно пострадавших.

— Шишкин, — говорю, — да неужели же это Вы... обидели столько народа?

Он скромно потупился.

Заплатить Ивану Ивановичу пришлось немало, и вскоре после того он уехал из Мюнхена. А славный малый, — еще раз прибавил Коцебу, — настоящая русская натура».

С удовольствием пересказывая этот случай, Верещагин упоминал о собственных попытках выяснить у Ивана Ивановича некоторые дополнительные подробности давней истории и упорном нежелании ее героя говорить о ней. «И. И. Шишкин, — заключал он о покойном, — несмотря на недостаточное образование, был художник с чутким, впечатлительным темпераментом, недюжинным умом, верным глазом и младенчески открытою душой» ^[456].

Собранные по газетным публикациям воедино «Листки из записной книжки» на исходе 1898 года вышли в Москве отдельным изданием. Поскольку автор являлся человеком бывалым, много путешествовавшим, многое в жизни успевшим повидать, то и охват сюжетов для бесед с читателями получился весьма обширным. Присутствовали, конечно, размышления об искусстве и художниках, в первую очередь о тех, кого Верещагин знал лично: помимо Шишкина — о Горшельте, Коцебу, Лемане, французе Мейсонье... Нашлось место и личным впечатлениям от тех мест, которые он посещал, — Индии, Соединенных Штатов, Бородинского поля. Вспоминая многочисленные поездки по родной стране и за ее пределами, так много давшие ему, Верещагин писал: «В наше время ученый, художник, музыкант, даже военный не могут считать себя просвещенными людьми без проверки своего образования

путешествиями... Сколько вдохновения, сколько широты для мирозерцания почерпнет из путешествий художник!»^[457]

В книгу заметок вошли и мысли о вдохновении, посещающем истинного творца, о психологии творчества и о том влиянии, какое напряженная работа над воплощением своего замысла оказывает на душевное и физическое состояние человека. «Как художник, сознаюсь, — писал Верещагин, — что хоть до обмороков дело не доходило, но сильное впечатление от чужого и особенно от своего процессов творчества всегда отражается жгучим чувством, часто с дрожью, холодом в спине, спазмами на глазах». Еще в большей степени эти признаки выражены, когда творческий процессе успешно идет к завершению: «...тут прямо являются болезненные симптомы, лихорадит, бросает в жар, холод, спазмы сжимают горло, прерывается речь...» Попутно он вставляет оправдание собственной горячности: «...Обществу следовало бы снисходительно относиться к неровностям характера деятелей в области творчества — уже по одному тому, что эти неровности так же произвольны, как капризы беременной женщины»^[458].

Прожитые годы и накопленный опыт позволяют автору «Листков из записной книжки» более трезво оценивать политику государств, считающих себя оплотом современной цивилизации и хранителями прав человека: в Англии, например, «разговоры о свободе и демократии замолкают как раз в тот момент, когда ирландцы начинают требовать себе равных прав с англичанами».

На заре своей творческой деятельности Верещагин с упоением читал получивший в то время широкую известность труд Г. Т. Бокля «История цивилизации в Англии». Ныне он совсем иначе, скептически, оценивает

эту книгу, как и уверения современников в благотворном влиянии цивилизации на развитие рода людского: «Часто слышишь рассуждения о том, что наш век высоко цивилизованный и что трудно представить себе, в каком направлении, в какой степени может еще развиваться человечество. Не наоборот ли? Не вернее ли принять, что во всех направлениях человечество сделало только первые шаги и что мы живем еще в эпоху варварства? Хотя бы взять то, что, стыдясь уже поедать своих врагов (т. е. людей, считаемых в известную минуту такими), мы еще не додумались до другого средства избавляться от них или изменять их образ мыслей, как десятками, сотнями тысяч убивая, истребляя их»^[459].

Эти рассуждения Верещагина созвучны мыслям его тезки, Василия Васильевича Розанова, отметившего в статье «Книга особенно замечательной судьбы», опубликованной в том же 1898 году, что некогда чрезвычайно популярное произведение Бокля ныне уже основательно и совершенно справедливо подзабыто в России. Ранее Розанов в философском исследовании «Легенда о великом инквизиторе» писал: *«Ведь утверждать хоть эту теорию обновления всего рода человеческого посредством системы его собственных выгод — ведь это, по-моему, почти то же... ну, хоть утверждать, например, вслед за Боклем, что от цивилизации человек смягчается, следовательно, становится менее кровожадным и менее способен к войне... Да оглянитесь кругом: кровь рекою льется, да еще развеселым таким образом, точно шампанское! Вот вам все наше девятнадцатое столетие, в котором жил и Бокль. Вот вам и Наполеон — и великий, и теперешний»*^[460].

Однако в вопросе о неизбежности уничтожения людьми друг друга Верещагин всё же не был

пессимистом. Об этом свидетельствует его письмо в редакцию «Новостей и биржевой газеты» в ответ на статью генерала Драгомирова, в которой доказывалась неизбежность войн. Верещагин писал: «Для меня нет сомнения в том, что хотя соревноваться, ссориться и бороться всегда будут — непосредственное массовое избиение людей людьми со временем прекратится. Когда это может случиться, другой вопрос» ^[461].

В раздумьях о судьбах мира и цивилизации Верещагин вновь и вновь обращался к историческому опыту Англии как страны и нации, претендующей на роль проводника в царство прогресса для более отсталых, экономически и политически, народов. «Могущественна ли Англия?» — так было озаглавлено еще одно полемическое письмо художника, опубликованное в «Новостях и биржевой газете». «В противность выраженной В. И. Модестовым в вашей газете мысли, — писал Верещагин, — я позволю себе высказать свое мнение, что мировая власть англичан хрупка и держится не столько действительною силою этого высококультурного и богатого народа, сколько его удивительною самоуверенностью и демоническою дерзостью. Дабы слова мои не показались голословными, я напому пример Британской Индии, где 280 млн. народа сдерживается 60 000 английских солдат. Конечно, англичане настолько сильны и настолько умелы в противопоставлении одной народности другой, что, в конце концов, укротят всякое стремление к независимости даже и такой массы людей, но достаточно, чтобы политические беспорядки сказались в 2-3 местах, в 2-3 частях света, чтобы Англии пришлось капитулировать». После этого прозорливого прогноза автор письма добавляет еще несколько ярких штрихов на картине «гуманизма» англичан: «Прибавьте, что крайняя неразборчивость в

средствах для обогащения своих за счет чужих, т. е. для экономического порабощения всех неосторожных и неосмотрительных народов мира, вместе с изумительной жестокостью при мщении за попытки к восстанию, делают эту нацию, состоящую в отдельности из милых, образованных, благовоспитанных людей, самую несимпатичную для всех других государств»^[462].

В январе 1899 года наступила очередь англичан увидеть картины Верещагина о 1812 годе, как и ряд других его картин и этюдов, созданных за последние годы. К выставке в Лондоне, развернутой в галерее Грэфтон, наполеоновский цикл составляли уже 15 полотен. Всего же было представлено 157 номеров (вместе с фотографиями прежних картин). Респектабельная «Times» в обзоре выставки отметила жизненность и убедительность небольших портретов, выполненных русским мастером, — и американских негров, и монахов Русского Севера — как и талантливое живописное изображение черноморских уголков. Что же касалось наполеоновского цикла картин, то «Times» высказала предположение, что, скорее всего, они написаны до заключения франко-русского союза, потому что «определенно не способствуют укреплению дружеских чувств между двумя странами»^[463]. Обозреватель утверждал, что картины эти представляют собой беспощадно правдивое свидетельство самой грубой ошибки, когда-либо допущенной Наполеоном, как и того чудовищного вреда, который он нанес России в стремлении удовлетворить свое безумное самолюбие. Заключив, что, с точки зрения правящих кругов России и Франции, картины Верещагина явились на свет совсем не ко времени, публикация в «Times» далее намекала, что и в

других европейских странах Верещагина считают художником весьма «неудобным». «Он познал жестокую реальность поля боя. И то, что он пишет эту реальность во всём ее ужасе, является вызовом партиям войны как в России, так и в Германии».

Другие английские периодические издания, откликнувшись на выставку Верещагина, не пытались, по примеру «Times», разбавлять живопись политикой. Некоторые их высказывания были опубликованы в «Новостях и биржевой газете» в номере от 14 января. Например, художественный обозреватель «Daily News» писал, что картины войны 1812 года отмечены беспощадным реализмом, «составляющим, как в литературе, так и в живописи, вклад России в европейское искусство». И завершалась эта корреспонденция на высокой ноте: «В целом коллекция картин свидетельствует о яркой личности художника, о редком и замечательном соединении мыслителя и деятеля в одном из самых выдающихся членов группы, готовящей Россию для ее грядущих судеб в искусстве».

Беседовавший с Верещагиным на лондонской выставке корреспондент «Новостей и биржевой газеты» привел рассказ художника о его встрече на своей предыдущей выставке в Лондоне со знаменитым английским художником-прерафаэлитом^[464] Эдвардом Бёрн-Джонсом, к тому времени уже покойным. После церемонии знакомства и короткой беседы Верещагин в шутку предложил английскому коллеге устроить совместную выставку картин. «Вы, — сказал он Бёрн-Джонсу, — возьмете себе небо, а я землю или лучше — ад». В этом предложении, по мнению корреспондента, был глубокий смысл: «Всякий, кто хорошо знаком с произведениями двух великих художников, сейчас же увидит, что лучше определить сравнительные свойства

их талантов вряд ли возможно. Один — мистик, другой — реалист».

Среди других картин на выставке демонстрировалось полотно, озаглавленное Верещагиным «Сегодня... завтра... как вчера... везде под всеми формами». Под этим несколько витиеватым названием был представлен вариант когда-то уничтоженного автором «Забытого» — только на сей раз не русского, а английского солдата, лежащего в своем красном мундире где-то в горах Африки. Судьба гибнущих на войне солдат, как бы говорил этим полотном автор, везде одинакова. Но английские газеты, обзревая выставку, предпочли эту работу не заметить, как «не заметили» и фотографию картины, когда-то показанной в Лондоне, а позже проданной на аукционе в Америке, — «Расстрел из пушек в Британской Индии». Но на нее обратил внимание один из посетителей выставки, отставной британский военный, когда-то участвовавший в расправе над восставшими. Он даже пожелал представиться автору картины, живописующей эффективность британских методов наказания мятежников. Верещагин рассказал об этой любопытной встрече читателям «Новостей и биржевой газеты» в своей регулярной колонке «Из записной книжки»: «Какой-то почтенный господин с дамой, старушкой, посмотрев на фотографическое воспроизведение этой картины, подошел ко мне и сказал: „Позвольте мне представиться, general so and so^[465] (забыл его фамилию). Представляюсь вам как первый, пустивший в ход это наказание; все последующие экзекуции — а их было много — были взяты с моей“. Старушка жена подтвердила слова мужа, и оба они так, видимо, были довольны этою славною инициативою, когда-то проявленною, что я и приятель мой, французский художник, при этом

присутствовавший, были просто поражены их наивным хвастовством»^[466]. Что ж, тщеславие свойственно и палачам.

На выставку откликнулись и художественные издания Лондона. «The Art Journal» посчитал наиболее выдающимися три картины Верещагина, представляющие виды гор, и репродукцию одной из них, «Вершины Гималаев», опубликовал на своих страницах. В тексте говорилось, что снежные вершины величественных гор Сиккима в Северной Индии, где русский художник бывал неоднократно, изображены на этом полотне с высочайшим искусством.

Отчет о выставке вместе с фотографией Верещагина опубликовал журнал «The Illustrated London News». В нем отмечалось, что этот русский художник, чье искусство в Англии хорошо известно, изучал войну на поле боя во многих кампаниях и изображение ее ужасов стало главным делом его жизни, поскольку он хотел рассказать всю правду об этом страшном «спорте королей». Упоминая о замерзающей в снегах на полотнах Верещагина армии Наполеона, журнал утверждал: «...ни один художник не рисовал снег с таким искусством, как Верещагин», «он был одним из первых, кто стал писать картины на пленэре»^[467].

Вероятно, во время этой выставки состоялась последняя встреча Верещагина с О. А. Новиковой, проживавшей в Лондоне уже четверть века, чей острый ум и талант публициста высоко ценили такие выдающиеся англичане, как политик Уильям Гладстон, историки Джеймс Фроуд и Александр Кинглек. Основной своей задачей Ольга Алексеевна считала разъяснение — в статьях, книгах и частных беседах с английскими государственными деятелями, историками и журналистами — внешней и внутренней политики России. Она страстно защищала действия своей родной

страны в самые кризисные для русско-английских отношений времена — и в годы Русско-турецкой войны, и тогда, когда Россия и Англия уже готовы были помериться силами из-за продвижения русских войск к границам Афганистана, которое в Англии восприняли как угрозу ее интересам в Индии.

В книге своих мемуаров, изданной в Лондоне на английском языке, вспоминая Верещагина как «очень дорогого друга», Новикова писала, что он не был кабинетным философом — напротив, как Франсиско Гойя, наблюдал воочию все ужасы войны, чтобы живописать их так, как видел. Мемуаристка приводила слова, которые однажды услышала от Василия Васильевича: что люди везде одинаковы — «все животные, воинственные, драчливые, смертельно опасные животные». Убийство врага на войне, продолжала она цитировать, — «лишь малая часть бедствий войны; надо помнить и о голоде, жажде и других лишениях, о бессонных ночах, об изматывающих маршах под палящим солнцем или проливным дождем»^[468]. Их с Верещагиным общим другом был русский военный герой, генерал М. Д. Скобелев.

Однажды, вспоминала Новикова, во время одной из своих лондонских выставок Верещагину потребовалось срочно вернуться в Россию. Она поинтересовалась, кто же в его отсутствие будет присматривать за его картинами, давать необходимые пояснения посетителям и вообще представлять в Лондоне его интересы. «Я оставляю здесь двух моих служащих, — ответил художник, — они справятся». В ответ на возражения Новиковой, что они не говорят ни по-английски, ни по-французски, художник успокоил ее: «Это не беда». И всё же после его отъезда Ольга Алексеевна по собственной инициативе приходила каждое утро в галерею к открытию выставочных залов

и дотошно вникала во все вопросы, требовавшие ее внимания и пояснения. Вероятно, по этой причине, с видимым удовольствием упоминает мемуаристка, некоторые посетители выставки, введенные в заблуждение ее заботой об интересах художника, обращались к ней «мадам Верещагина».

Глава тридцать третья

КАНДИДАТ НА НОБЕЛЕВСКУЮ ПРЕМИЮ

Осенью 1898 года в Петербурге вышел в свет первый номер журнала «Мир искусства», ознаменовавший рождение нового и быстро набиравшего силу художественного объединения. Во главе его стоял молодой любитель искусств, обладавший выдающимися организаторскими способностями, Сергей Дягилев. Членами нового объединения стали такие художники, как В. Серов, Л. Бакст, К. Коровин, А. Бенуа, К. Сомов, Н. Рерих... На начальной стадии «Мир искусства» поддержал и Репин. Незадолго до смерти с новоиспеченным журналом ознакомился Павел Михайлович Третьяков. Он отрицательно отнесся к язвительному выпадку, который обнаружил в первом журнальном номере, против Клевера и Верещагина: как бы, мол, убереечь бедную Англию от предстоящих выставок этих художников? Задиристые выходки против Верещагина, Владимира Маковского и Юлия Клевера, творчество которых Репин высоко ценил, как и журнальная статья, критиковавшая подбор коллекции русских художников в Петербургском музее Александра III, вскоре побудили его объявить, что он порывает свои отношения с новым изданием.

Итак, при самом своем рождении «Мир искусства» ядовитой репликой (ее автором, по-видимому, был сотрудник журнала Альфред Нурок) дал понять, что

считает Верещагина художником малоинтересным, недостойным того, чтобы выставляться в Англии. Эта «выходка» (как окрестил ее Репин в письме в «Ниву», объяснявшем, почему редакционная политика «Мира искусства» для него неприемлема) была не единственным ударом, нанесенным со страниц нового журнала по Верещагину. Особенной активностью в этом вопросе отличался Александр Бенуа — не только в статьях, но и в книге о русской живописи XIX века. Однако следует заметить, что не все члены редакции «Мира искусства» разделяли его негативное отношение к творчеству Верещагина. В начале 1901 года, в связи с 25-летием самой массовой в России газеты «Новое время», в «Мире искусства» была опубликована статья, написанная ближайшим сподвижником Дягилева Дмитрием Философовым, совсем не юбилейная по тону, сурово осуждавшая редакционную политику популярной газеты в области художественной критики. «Развитие всех более или менее выдающихся представителей русского искусства — Репина, Верещагина, Антокольского, — говорилось в ней, — шло помимо „Нового времени“, без всякой поддержки со стороны этой влиятельной газеты»^[469]. А год спустя сам Дягилев в статье по поводу книги А. Бенуа «История русской живописи в XIX веке. Часть II» отметил поверхностный подход автора к оценке творчества таких крупных русских художников, как Крамской, Репин, Куинджи, Верещагин, Васнецов. Иронически развенчивая плохо построенную аргументацию Бенуа, Дягилев, среди других мастеров русской живописи, защищал и Верещагина. Он писал: «...Перестаешь доверять тому, что „заслуга Верещагина перед русским искусством — равняется нулю“... Я не могу читать в книге Бенуа, что „Верещагин не был никогда художником“...»^[470]

Письма самого Василия Васильевича и его выступления в прессе не дают ответа на вопрос, в какой степени его задевали лихие наскоки на его творчество новоиспеченного журнала, к которому почти сразу был приклеен ярлык «декадентского». Во всяком случае, никаких попыток «подружиться» с этим изданием он не предпринимал, как не стремился навести мосты сотрудничества и с передвижниками, хотя когда-то, в 1870-е годы, принимал участие в их выставках. Напротив, верный своей политике изоляции от каких-либо художественных группировок, Верещагин в это время не вполне обдуманно углубляет пропасть, отделявшую его от передвижников, публично критикуя картины одного из виднейших представителей Товарищества передвижных выставок — Василия Сурикова.

Обратив внимание на очередной передвижной выставке весной 1899 года на картину Сурикова «Переход Суворова через Альпы», Верещагин послал по поводу этой картины заметку в «Новости и биржевую газету», озаглавив ее «Как пишется история». Смысл крившейся в заголовке иронии был ясен каждому, прочитавшему письмо художника в газету. Верещагин «ставил на вид» Сурикову, что в действительности переходы через пропасти не совершаются таким образом, как изображено на его картине. Если бы это было именно так, как у Сурикова, то, утверждал Верещагин, спускаемые в пропасть пушки могли бы передавить солдат, а сами солдаты, совершавшие спуск с примкнутыми штыками, непременно перекололи бы друг друга. Множа претензии к полотну, Верещагин выражал сомнение в том, что Суворов не слезал во время столь опасного перехода с лошади. Мол, даже отважнейший генерал Скобелев при подобных обстоятельствах вел лошадь в поводу ^[471].

Это был уже не первый выпад Верещагина против завоевавшего авторитет и любовь ценителей живописи Сурикова. Ранее, в «Листках из записной книжки», он раскритиковал за нарушение, как ему показалось, исторической точности деталей картину Сурикова «Покорение Сибири Ермаком». Вероятно, подобная критика собрата по искусству, снискавшего признательность поклонников исторической живописи, была бы простительна и не так обидна, если бы Верещагин одновременно подчеркнул сильные стороны таланта Сурикова — например, психологическую глубину и убедительность персонажей его картин. Но от похвал коллеге Верещагин воздержался. Однако голос в защиту Сурикова возвысили обзоревавшие передвижную выставку газетные критики. На письмо Верещагина откликнулся «Московский листок», усмотревший бесспорную удачу картины в том, как отражены на полотне взаимоотношения прославленного полководца со своими бравыми, ко всему привычными солдатами: «Стоит на краю стремнины, на серой лошадке, и, сняв свою треуголку, показывает ею своим „детушкам-солдатушкам“ — вперед, через пропасть, очевидно, говоря при этом какую-нибудь обычную в его устах заливчатскую и беззаветную русскую прибаутку. Это ясно выражено в его старческой улыбочке — и ехидной, и добродушной — и в том взрыве смеха, который возбуждает эта вовремя да и в пору сказанная прибаутка, это крепкое „русское словцо“ в молодых солдатах, подходящих к краю пропасти». Корреспондент «Московского листка» заключал: убедительность изображения той силы духа, которая позволяла русским солдатам, возглавляемым Суворовым, совершить то, что по всем обычным меркам считалось невозможным, заставляет верить картине

Сурикова: «Эти солдаты, с таким командиром, непременно перейдут через Альпы!»^[472]

Осенью 1899 года, в связи с празднованием столетия перехода армии Суворова через Альпы и приобретением картины Сурикова Русским музеем Александра III, о несправедливой критике Верещагиным этого полотна вспомнили в газете «Русский листок». Тем более что к тому времени стали известны воспоминания некоторых участников легендарного похода, подтверждавшие правоту Сурикова. Рецензент «Русского листка» запальчиво отвечал на критику Верещагиным картины Сурикова: «Писать поверещагински заметки о чужих произведениях значит не видать у себя бревна в глазу»^[473].

Растущую изоляцию Верещагина среди собратьев по живописному цеху отметил в это время Стасов в письме брату Дмитрию: «...Вот Верещагин — какая большая, какая крупная, какая необыкновенная, совершенно выходящая из всех рам натура. А горько поплатился в конце концов за то, что не хотел никого и ничего знать, бежал из городов и от людей — в пустыню и уединение. Худо это, худо!»^[474]

Летом Василий Васильевич с женой и детьми выехал отдыхать на юг, в купленное им имение недалеко от Сухума^[475]. Вероятно, ему не терпелось предпринять первые шаги к воплощению в жизнь планов строительства на площадке, приобретенной у князя Шервашидзе, просторного дома с мастерской. Однако эта поездка с семьей и проживание в имении в течение почти двух месяцев показали все минусы долгой дороги и немалые проблемы, связанные с новой стройкой. Сын художника вспоминал, что дорога из Москвы занимала почти три дня: сначала поездом до Новороссийска, затем пароходом до Сухума, где можно было

высадиться лишь в тихую погоду, когда спокойное море позволяло лодками доставлять пассажиров и грузы на берег. А из Сухума надо было ехать еще десять верст на лошадях. Имение располагалось на отшибе; все «блага цивилизации» — магазины, врачебная помощь, почта (а Верещагин, несмотря на затворнический образ жизни, вел обширную переписку) — опять же были доступны лишь в городе. Даже временное проживание в этом «райском уголке» было связано с большими неудобствами: трехкомнатный домик с кухней был явно мал для разросшейся семьи. Если же начинать стройку, то сначала требовалось вместо узкой пешеходной тропы проложить наверх дорогу для подвоза материалов. А это — новые расходы. Верещагин же, по воспоминаниям сына, лишь изредка бывал «при деньгах», и потому осуществление планов постройки большого дома пришлось отложить до лучших времен. Жизнь «на горе» привлекала Василия Васильевича еще и тем, что воздух там был более сухой, что было немаловажно при его хронической лихорадке. Совершать же рекомендованные врачами ежедневные морские купания было сложнее, поскольку каждый подъем наверх от берега моря в жаркую погоду изрядно изматывал.

С первых дней по приезде Василий Васильевич, не терпевший праздного времяпрепровождения, начал энергично обустраивать участок. Рядом с домом была поставлена временная мастерская — простой деревянный сарай размером три на пять метров, одну его стену застеклили на половину высоты. Художник вместе с домочадцами и приехавшим с ними рабочим-дворником Алексеем Мухиным организовал посадку фруктовых деревьев — персиковых, мандариновых, грушевых, абрикосовых — и винограда различных сортов, а также пальм, кипарисов, чайных, лавровых, розовых кустов. Должно быть, в воображении он уже

представлял себе тот дивный сад, который со временем вырастет на этом месте.

А место и впрямь было чудесное. «С террасы дома, — вспоминал сын художника, — открывалась удивительная панорама. Перед нами простиралось буквально безбрежное море, поверхность которого по всему горизонту, от юго-восточного до северо-западного направлений, сливалась с небосклоном... Полоса берега, тянувшегося от нас к Новому Афону и далее на северо-запад, просматривалась километров на шестьдесят вплоть до мыса у Гудауты. Вид же на север и на восток закрывался горами, а в направлении на юго-восток, к Сухуми, он заслонялся нашей дубовой рощей» ^[476].

Однажды, отправившись в город верхом за письмами и газетами, Верещагин задержался по пути в доме знакомого садовника и прибыл на почту в разгар двухчасового обеденного перерыва. Не желая терять время, художник спешил и, привязав коня, пошел во двор, чтобы получить свою корреспонденцию — по доброму к себе отношению начальника почтового отделения. Да вот незадача: во дворе его злобно облаяла свора больших псов. Пришлось выхватить револьвер и отпугнуть их стрельбой. На звук выстрелов из дома выскочили начальник почты с револьвером в руке и с ним двое солдат с винтовками. Увидев Верещагина, почтмейстер озабоченно пояснил: «Мы, Василий Васильевич, подумали, что грабители налетели. Хорошо, что я первый вас увидел. А караульные-то могли стрелять без предупреждения». В ту пору вооруженные нападения на частных лиц и даже на казенные учреждения не были на Кавказе редкостью. И многие смотрели на это сквозь пальцы, считая проявлением свойственного местному населению молодечества. Когда же Верещагин,

обеспокоенный участившимися фактами разбоя, поинтересовался у князя Шервашидзе, нет ли угрозы его семье, то получил от старого князя гордый ответ: «Мои друзья могут без опасения жить в любом месте Абхазии!» И действительно — их покой никто и никогда не нарушал, и потому все двери дома днем и ночью оставались незапертыми.

Сыну художника запомнилась из этой поездки на юг случайная встреча в поезде с полковником Назаровым, в то время уже отставным генералом — когда-то, 30 с лишним лет назад, они с отцом вместе защищали цитадель Самарканда. Именно Назаров послужил Верещагину прототипом офицера на полотне «У крепостной стены. Пусть войдут!», готового во главе группы солдат отразить очередной штурм крепости. Встреча получилась радостной, бурной. «Они бросились друг к другу, обнялись и крепко поцеловались... Познакомив Назарова с женой, отец уселся с ним в купе, и они несколько часов беседовали с таким увлечением, что генерал чуть не пропустил станцию, на которой ^[477] должен был выйти» .

Осенью Верещагин возобновил свою выставочную деятельность. Журнал «Искусство и художественная промышленность» в корреспонденции из Риги сообщал: «Открытая здесь 2-го октября выставка картин В. В. Верещагина возбуждает громадный интерес местной публики, и число посетителей со дня на день увеличивается... Вопреки первоначальному намерению Верещагин не приедет в Ригу, т. к. желает воспользоваться солнечными днями в Сухуме, чтобы закончить начатые работы». После закрытия экспозиции тот же журнал подвел итоги ее работы: «Ни одна художественная выставка не привлекала здесь столько посетителей, как выставка картин

В. В. Верещагина. В течение 23 дней ее посетило 22 тыс. человек. Посещали ее не только русские — других посетителей было гораздо больше, судя по тому, что немецких каталогов было продано втрое больше, чем русских»^[478].

В декабре та же выставка, ядро которой составляли картины о войне 1812 года, была показана в Гельсингфорсе. Однако в столице Финляндии она не вызвала большого интереса. В середине февраля 1900 года выставка открылась в Петербурге в залах Общества поощрения художеств.

С декабря в некоторых российских газетах начали появляться сообщения о том, что Верещагин выдвинут на Нобелевскую премию мира. «Русские ведомости», со ссылкой на немецкую прессу, писали, что в Копенгагене готовятся к присуждению пяти ежегодных почетных премий в 200 тысяч крон из капитала, оставленного по завещанию известным миллионером Альфредом Нобелем. Кандидатура Верещагина будет рассматриваться в числе претендентов на премию мира^[479], решение о присуждении которой будет принято постоянной комиссией при норвежском стортинге (парламенте).

Но на эти сообщения в Петербурге, вероятно, обратили внимание немногие. Во всяком случае, интерес публики к выставке Верещагина они едва ли стимулировали. В первый же день работы выставку посетил Стасов И в письме брату от 18 января отозвался о ней весьма сдержанно: «Главный состав — прежняя наполеоновская (мало мне нравящаяся) коллекция картин, кое-что вологодское, кое-что кавказское. Есть нечто хорошее, даже прелестное, но мало, очень мало»^[480]. Говоря о «прелестном», Стасов, возможно, имел в виду получившие одобрение знатоков виды северных сельских церквей.

Скорее всего, именно в выставочных залах Стасов повстречал приехавшего в Петербург младшего брата художника, Александра Васильевича, вернувшегося на военную службу в звании полковника.

В том же письме Владимир Васильевич упоминал о настойчивых попытках «пузана-полковника» свести его с Верещагиным у себя дома, за дружеским столом, и своем упорном сопротивлении этому нажиму. Василий Васильевич также поначалу упирался и отвечал брату: «Нет, Александр, уж лучше не своди нас, пожалуйста, худо будет!» — но понемногу стал сдаваться: «Ну, хорошо, пожалуй, я протяну ему руку, если он возьмет назад свои слова насчет меня с Львом Толстым». Примирение за обеденным столом в доме А. В. Верещагина всё же состоялось; кроме «мирящихся», на нем присутствовали еще двое «миротворцев» — скульптор Илья Гинцбург и приехавший из Тверской губернии, где было у него сыроварное дело, старший брат художника Николай. Угощались на славу: кушали, упоминал Стасов, и нельму из Сибири, и сибирских же рябчиков, и прочие деликатесы. Благодаря ли этому или чему другому, но лед отчуждения был растоплен. «Васюта, — информировал критик своего брата Дмитрия о достигнутом взаимопонимании, — был мил и любезен, учтив и разговорчив, а сегодня даже пожаловал ко мне в библиотеку вместе с братом Александром, после многих, многих лет игнорирования меня». Мысли об этой теплой беседе в библиотеке не отпускали Стасова и на обратном пути домой: «А я... едучи на извозчике, подумал: „Что это у нас за скверность такая творится! Оттого, что г-да императоры (вот уже 3-й счетом) не желают знать Васютку, — тотчас и публика и газеты туда же, за ними вслед! Нет, это худо, это непозволительно... и как я ни был в общем мало доволен Васюткой, во многом, — а все-таки спуска

давать всему нашему равнодушию и апатии — не годится, и пусть хоть я что-нибудь да скажу публично!“»^[481].

Петербургские издания поначалу освещали выставку весьма скупо, но постепенно всё же подогрели интерес публики. В тот день, когда Стасов отправил письмо брату, рецензию на выставку опубликовал «Правительственный вестник», отметив показ в залах Общества поощрения художеств новых полотен из серии о 1812 году — «Бородинская битва умолкает», «Наполеон I на Бородинских высотах» и «Зарево Замоскворечья». Лучшей из них рецензент посчитал первую из упомянутых картин, с фигурой Наполеона на белом коне на заднем плане. По мнению автора статьи, тем зрителям, кто ранее не видел «наполеоновской эпопеи в толковании Верещагина», будет интересно посмотреть на картины, свидетельствующие о «необычайной подвижности крупного и разнообразного дарования замечательного русского художника, приобретшего заслуженно громкую известность далеко за пределами родины».

«Санкт-Петербургские ведомости» также заметили выставку, а журнал «Искусство и художественная промышленность» откликнулся статьей, иллюстрированной четырнадцатью репродукциями представленных на ней картин. В марте, когда выставка Верещагина открылась в Варшаве, тот же журнал в своем приложении о событиях художественной жизни сообщил, что она привлекает массу польской и русской публики — по праздникам до двух тысяч человек в день.

Стасов исполнил свое намерение — написал о Верещагине большую статью. 10 марта она была опубликована в «Новостях и биржевой газете». Говоря о недавнем создании в Петербурге Русского музея

Александра III, критик посетовал, что такой крупный художник, как Верещагин, представлен в его экспозиции лишь двумя маленькими картинами, «После удачи» и «После неудачи», еще не вполне совершенными, самого раннего периода его творчества — они были поднесены Александру II в 1869 году. И никто, заметил Стасов, и не жалуется на отсутствие больших и зрелых картин Верещагина в музее: «Все словно забыли его... Однако давно ли еще десятки, может быть, сотни тысяч громадной толпой стремились на его выставки. Чувствовали себя потрясенными, были поражены, увлечены, выражали беспредельный восторг... Верещагин оставался точно выброшенным за борт в Петербурге, и кто желал увидеть его произведения, должен был отправляться в Москву, в Третьяковскую галерею, или в Киев, в галерею Терещенко». В заключение Стасов писал, что в последнее время картины Верещагина подверглись массивной атаке со стороны немецкого историка живописи Рихарда Мутера и его русского последователя Александра Бенуа — критике во многом поверхностной, предвзятой. Возмущение деятельностью Бенуа Стасов выразил и в письме Антокольскому в середине марта того же года: «Я... поднялся на дыбы он недавних *подлых и пошлых* статей Александра Бенуа... Этот негодяй „декадент“ прожил у вас в Париже года 2-3, *всё узнал и понял* и теперь свирепствует в декадентском журнале как критик...» ^[482]

В том же письме Стасов упоминал, что у Верещагина самим государем куплена коллекция старинных изделий русских ремесленников — нательных крестов, цепочек, серег... Об этой коллекции, сердцевину которой составило собрание церковных древностей, писал в воспоминаниях о художнике Павел Андреевский. По его словам, когда-то

Василий Васильевич приобрел предметы русской старины, среди которых было немало «уников», у художника-реставратора И. Н. Подключникова, в остром соперничестве с другими претендентами на нее — художником К. Е. Маковским и скульптором М. М. Антокольским. Продолжая интенсивно пополнять коллекцию, Верещагин увеличил ее более чем втрое и неоднократно выставлял ценные экспонаты из нее вместе со своими картинами в России и за границей. «В трудную минуту, — сообщал в воспоминаниях о художнике Андреевский, — продал ее в музей Александра III за восемнадцать тысяч рублей»^[483].

Об огромной любви Верещагина к русскому народному искусству и глубоком его понимании писал встречавшийся с ним в Харькове художник-иконописец В. П. Карпов. По словам мемуариста, во время их беседы Василий Васильевич вспоминал однажды увиденный им в библиотеке новгородского Софийского собора поразительный образ Иоанна Богослова, писанный в XIV веке акварелью на пергамене. Образ этот изумил Верещагина близким сходством с итальянским письмом лучших мастеров того времени. «Восторженная экспрессия лица, драпировка — всё художественно, всё говорит о замечательном таланте художника», — рассказывал Верещагин. Не менее интересна была и надпись на пергамене, которую Василий Васильевич цитировал по памяти: «...писал в лето 1362 года изволением Божиим, а поспешением Св. Духа многогрешный, худый и неразумный владычный паробок Микула». Подросток, считая, что не смог достичь совершенства в своем письме, просил: «...Вы мене неразумного не кляните, лучше есть благословение ниже клятва»^[484]. «И этот образ, — с воодушевлением говорил Верещагин, — был написан мальчиком за четыреста лет до открытия Академии

художеств императрицей Екатериною Второй! Вот какие залежи творчества, и как давно уже лежат они в природе русского человека, ожидая того, кто начнет „читать“, а не „клясть“ его, „благословлять“ на труд, так как благословение лучше, нежели клятва».

И уже с нотой осуждения художник продолжал: «Таких вспышек творчества народного духа, точно из кратеров, было немало. И все эти вспышки ждали „благословения“, но их не умели понять». В заключение беседы Верещагин говорил, как важно создавать больше профессиональных школ с преподаванием черчения и рисования: «Пусть дети, кроме грамоты, учатся точить, лепить, стружить, пусть изучают и остальные ремесла»^[485].

После выдвижения пацифистскими организациями его кандидатуры на Нобелевскую премию мира Верещагин в начале мая развернул выставку своих картин в столице Норвегии Христиании (так до 1924 года назывался Осло). Здесь с ним встретился журналист местной газеты Х. Крог, и эта беседа, с учетом значимости затронутой темы, была изложена в корреспонденции «Санкт-Петербургских ведомостей». Петербургская газета с горькой иронией напоминала: «...Теперь, когда взоры всего мира в течение восьми месяцев прикованы к Южной Африке, где две культурные нации наглядно доказывают вырождающимся дикарям все преимущества чуждой для них цивилизации, — теперь война и ее смысл приобрели особенно жгучий интерес»^[486].

Отвечая на вопрос Крога, есть ли такие стороны войны, которых он еще не коснулся в своем творчестве, Верещагин с досадой говорил, что ему, кажется, не суждено отделаться от этой «вечной войны». Хотя он всегда любил солнце и писал бы его с гораздо большей охотой, чем изображает войну, но после увиденного на

полях сражений он понял, что должен показывать войну такой, как она есть. И вот уже волосы поредели и борода поседела, а «призрак войны всё еще заставляет меня изображать войну, и если мне хочется писать солнце, то я должен почти красть время у самого себя... Фурия войны снова и снова преследует меня».

Вспоминая свой военный опыт, Верещагин говорил, что участвовал в войнах не как офицер, а как живописец, но в стремлении всё увидеть и испытать «сопутствовал пехоте, кавалерии и артиллерии», принимал участие в операциях на суше и на воде, был неоднократно ранен, а из двух его братьев, тоже участников войны, один был ранен, а другой убит. «Я и сам убивал людей, — чистосердечно признался художник, — самозащита, я был принужден к этому». Он вспоминал, какие страдания испытывают раненые в переполненном лазарете, когда он рассчитан на десять тысяч мест, а помещают туда 18 тысяч. «Меня обвиняли, — говорил Верещагин, — в том, что я изображаю исключительно ужасную, возбуждающую отвращение сторону войны, — только то, что скрыто за кулисами, — и никогда не изображал прекрасного и величественного, которое также имеется на войне... Но дело-то вот в чем: если целый лист писчей бумаги представляет собою только гнусность и ужас войны, то лишь самый крошечный уголок его придется на триумфы, победные знамена, блестящие мундиры и героизм».

Касаясь шансов Верещагина на получение Нобелевской премии мира, «Санкт-Петербургские ведомости», поместив следующую корреспонденцию из Христиании, писали, что они невелики. Во-первых, по мнению корреспондента, на решение комиссии может повлиять то обстоятельство, что Верещагин привез в Христианию далеко не лучшие свои картины, обличающие войну. Например, «Апофеоз войны» и

полотна об ужасах Русско-турецкой войны были представлены на выставке лишь фотографиями. (Сами картины Верещагин не мог получить в Третьяковской галерее, поскольку Московская городская дума, владевшая ею, в связи со случаями порчи картин во время их транспортировки наложила временный запрет на их вывоз за границу.)

Другим же фактором, снижавшим шансы русского художника, была, по мнению корреспондента «Санкт-Петербургских ведомостей», мощная агитационная кампания, развернутая местными дамами из военного сословия в пользу присуждения премии швейцарцу Анри Дюрану, инициатору создания Международного Красного Креста.

Эти прогнозы прессы оправдались: первую премию мира получил в 1901 году Дюран.

Глава тридцать четвертая ОТ ПАЛИТРЫ — К ПЕРУ ПУБЛИЦИСТА

Привезенные в Христианию картины Верещагин планировал показать в 1900 году в составе художественной экспозиции русского отдела на Всемирной выставке в Париже, о чем уже имел договоренность с генеральным комиссаром русского отдела князем В. Н. Тенишевым. Но неожиданно против этих планов резко выступило французское посольство в Петербурге. Некоторые подробности случившегося известны из дневника близкого знакомого Верещагина Александра Владимировича Жиркевича. «Французский посол Монтебелло, — писал он, — находил картины клеветой на французов, заявил протест, и Верещагину было отказано. Тогда он сделал свою отдельную выставку»^[487]. Выставка в Париже открылась 29 июня, сроком на один месяц, в галерее Жоржа Пети.

Этот год вновь выдался беспокойным. Всё более ожесточенный характер принимала Англо-бурская война в Южной Африке. А в Китае простой люд, измученный иноземным гнетом, поднял восстание, получившее в Европе название «боксерского» — от организовавшего его тайного общества «Кулак во имя справедливости и согласия». К направленным в Китай с целью быстрого подавления мятежа объединенным европейским силам (Англии, Франции, Германии и др.) присоединилась и Россия.

Дальний Восток еще с путешествия 1870 года вдоль китайской границы особо интересовал Верещагина. В связи с событиями в Китае он опубликовал летом несколько статей в «Новостях и биржевой газете», где выразил свое к ним отношение: «Нужно быть справедливым и вспомнить, как давно копились в китайцах недовольство и злоба — хотя бы в отношении англичан, спаивавших их опиумом и заставлявших покупать непременно лишь британские товары, словом, „цивилизующих самую откровенную эксплуатацию“»^[488]. Он отмечал привлекательные национальные черты китайцев — их трудолюбие, спокойный нрав, философский взгляд на жизнь. И потому, по его мнению, ненависть китайцев к захватившим их родину европейцам вполне понятна. «Неудивительно, — писал художник, — что китайское правительство, сбитое с толку непрерывными, всё увеличивающимися требованиями держав, совсем потеряло голову и, несмотря на всю боязнь перед державами, с радостью укрылось за выражением народного гнева, с резней и всеми насилиями над ненавистными белолицыми...»^[489]

Верещагин считал, что положение в Китае диктует русскому правительству необходимость более обдуманной политики на своих дальневосточных

границах. «Я позволю себе сказать то, что уже не раз говорил, а именно, что нам никак не следует более расширяться; то же, что уже занято, следует заселить русскими поселенцами, с которыми подобает обращаться не как с назойливыми трутнями, а как с трудолюбивыми пчелами, работающими государственную работу; надобно не затруднять движение нашего народа на восток, а поощрять его, выдавая пособие и оказывая всякое покровительство переселяющимся»^[490].

Россия, напоминал художник, тоже кое-что прихватила у Китая, а потому и к ней имеются претензии. «Другие, — писал он, — уж очень обижают его, а мы, что ж, мы взяли только малую толику... Ах, кабы не эта малая толика — от какого нервного положения мы избавились бы!»^[491] И далее — «на злобу дня» — Верещагин сравнивает национальные характеры русских и англичан: «...В русском характере есть много добродушия, простоты, непринужденности, которых нет, например, в английском. В то время как мы сажаем с собою туземца, киргиза, китайца, туркмена, жмем протянутую им корявую руку его со словами „издрашки“, поим его чаем — англичанин обращается с завоеванными высокомерно, дальше порога не пускает, руки не подает, и это делает то, что интимная обида от нас менее горька. С другой стороны, однако, этот англичанин так великодушно, настолько более нас платит за всё, к чему везде очень чувствительны, что инородцы, уже привыкшие к высокомерию... предпочитают надменность, — даже жестокость своих туземных властей, льнут к ним, держась пословицы: „Как ни зови, только хлебом корми!“»^[492].

События в Китае обсуждал в переписке с Верещагиным видный английский журналист Уильям

Стед — ранее он возглавлял редакцию «Pall-Mall Gazette», а ныне редактировал «Review of Reviews». Верещагин был знаком с ним через О. А. Новикову, долго сотрудничавшую с «Pall-Mall Gazette». Впрочем, свое письмо, отправленное Василию Васильевичу в середине июля, Сед начал с другого. Англичанин был удивлен тому, что в Париже, на Всемирной выставке, не нашел в русском отделе картин Верещагина, а обнаружил их в галерее Пети, потому и обратился к художнику за разъяснениями. В ответном письме Василий Васильевич всё ему растолковал. Поблагодарив за «интересное письмо, объяснившее тайну», Сед перешел к событиям в Китае и изложил свой прогноз возможного их развития, чрезвычайно близкий к тому сценарию, который неоднократно излагал в своих статьях Верещагин. «Боюсь, — писал Уильям Сед, — что белым людям придется защищать свои жизни не только в Китае — от восставших против них цветных рас. Цветные вдруг обнаружили, что у белых нет монополии на оружие и на аккуратное ведение дел, и, поскольку численно азиаты имеют подавляющее превосходство, теперь они думают, что появился хороший шанс сбросить с себя ненавистное им ярмо белого человека»^[493].

Намерение европейских держав разделить Китай на сферы влияния заставляет Верещагина в публицистике вернуться к этой теме. В августовской статье для «Новостей» он вспоминал о планах европейских стран, прежде всего Англии, в отношении России: «Англия давно уже находит, что Россия слишком велика и могущественна, слишком угрожает Европе, почему необходимо употребить против нее решительное средство — ни более ни менее — расчленить ее! До Крымской войны и даже еще после английские политики рвали и металы, чтобы сделать нам

ампутацию, не ту, маленькую, которую окончилась Крымская война, а настоящую, полный раздел: отделить под особое правление якобы недовольную Сибирь, обрезать будто бы будирующую Малороссию, отдать туркам Крым, Кавказ и другие прежние провинции; отдать Финляндию шведам, восстановить Польшу и проч., и проч. Кто знает!..»^[494]

Так стоит ли, рассуждал художник, России, помня об этом, присоединяться к планам Европы в отношении Китая? «Эту-то меру расчленения, — пишет он, — не оправданную относительно нас, советуют теперь применить к Китаю! Что она сулит нам? Массу очень тяжелых обязанностей, потому что как ни велика, ни могущественна Россия, но и она может надсадиться над миссией вести, усмирять и цивилизовать несколько десятков миллионов народа чужой расы и тем надолго отвлекать все силы и заботы государства... по пословице крыть чужую крышу, когда своя хата течет»^[495].

Между тем дела с продажей его произведений обстояли не лучшим образом. Создавая серию картин о войне 1812 года, Василий Васильевич очень надеялся, что они будут приобретены государством. Однако отрицательные отзывы ряда московских и петербургских газет начали склонять мнение «верхов» не в пользу Верещагина. В начале 1900 года художник обратился в дирекцию Русского музея с предложением приобрести эти картины. Для решения вопроса руководство музея создало комиссию из членов Академии художеств. В ее состав вошли три известных художника — И. Е. Репин, В. Е. Маковский и П. П. Чистяков, — а также ректор Высшего художественного училища при академии, скульптор В. А. Беклемишев. После осмотра картин, демонстрировавшихся в то время на выставке в

Петербурге, комиссия тремя голосами сделала заключение, что «все картины из эпохи 1812 года достойны находиться в музее», упомянув названия наиболее выдающихся полотен. Лишь скульптор Беклемишев высказался против этого решения коллег-художников. К мнению большинства присоединился и управляющий музеем великий князь Георгий Михайлович (он, впрочем, своего мнения никогда не имел). Однако другой великий князь, Владимир Александрович, возглавлявший Академию художеств и считавший, в отличие от своего родственника, что в искусстве он кое-что понимает, поддержал мнение Беклемишева. К творчеству Верещагина президент Академии художеств давно имел немало претензий, не раз поругивал его в частных беседах за «невозможные сюжеты». Вопрос о приобретении коллекции полотен о войне 1812 года стал для великого князя удобным поводом вновь напомнить художнику, что своего мнения он не меняет. И эта точка зрения оказалась решающей для Николая II, наложившего на доклад управляющего Русским музеем резолюцию: «Нахожу желательным приобретение одной из картин Верещагина эпохи 1812 года для музея...» Однако на предложение Георгия Михайловича продать музею одну картину — «Бородинская битва умолкает» — Верещагин, призвав на помощь гордость, ответил отказом. В тот момент он вынашивал планы продолжения серии работ о 1812 годе, обдумывал новые сюжеты, связанные с изображением Кутузова и других героев войны. Но отказ от приобретения картин охладил это намерение.

Обида и раздражение художника нашли выход в письме давнему знакомому по Русско-турецкой войне генералу Алексею Николаевичу Куропаткину. На войне с турками Куропаткин был начальником штаба у М. Д. Скобелева, а теперь, в 1900 году, являлся

влиятельным государственным деятелем, военным министром. Верещагин писал ему: «Между нами: кроме в.<еликого> к.<нязя> Владимира, французский посол очень против моих картин из 12-го года — я имею письменное доказательство его, „гада“, против них и, конечно, против сохранения их в музее. Мы, однако, русские, а не французы, и история останется историей? Теперь я отказываюсь от писания второй части серии, русской, с Кутузовым и другими лицами эпохи. Пусть пишут protégé г-на Монтебелло»^[496].

Несколько ранее Верещагин известил Куропаткина о сделанном ему предложении устроить на вполне приемлемых условиях выставку его картин в США сроком на полгода и даже приложил к письму министру копию полученного послания. Автором его был Карпентер — представитель Института искусств в Чикаго. За согласие на проведение такой выставки художнику было обещано 15 тысяч долларов. «Боюсь, — делился сомнениями Верещагин с Куропаткиным, — до слез боюсь, что потом ни за какие деньги нельзя будет выцарапать оттуда мои полотна»^[497].

В конце октября была открыта выставка картин художника в Одессе, вновь, как и четыре года назад, вызвавшая там большой интерес. На ней были представлены и некоторые новые полотна. Одно из них, «В Индии — сухое дно реки Джумны», произвело особо сильное впечатление на рецензента «Одесского листка» И. Антоновича. Изображало оно нечаянную встречу в камышовых зарослях одинокого путника с тигром-людоедом, безмолвный поединок взглядов, предшествующий смертельной схватке. По мнению критика, отметившего «Вот истинно великолепная вещь!» — у зрителей при виде этого полотна мороз проходит по коже. «Таким именно живым отношением зрителя, — комментировал рецензент, — и

определяется скрытый смысл истинно художественного впечатления. Это то, что имеет в виду Шопенгауэр, советуя вести себя с художественным произведением, как в присутствии короля: молча ждать, чтобы оно само заговорило»^[498].

Другой автор, публиковавшийся в той же одесской газете, А. Голодов, подробно разобрав картины Верещагина, связанные с образом Наполеона, пришел к выводу, что в изображении французского полководца художник шел по стопам Льва Толстого, который в своем знаменитом романе «выразил не только свой взгляд. Он явился выразителем русского понимания личности Наполеона»^[499].

Незадолго до закрытия выставки Верещагин дал интервью корреспонденту «Одесского листка». Он вновь развивал близкую ему тему о важности формирования у молодежи художественного вкуса, предлагая с целью стимулирования интереса к искусству создать в Одессе учебное заведение по примеру Петербурга, где есть прекрасное училище Штигица, и Москвы с ее Строгановским училищем. «На моей выставке, — говорил Верещагин, — еще бывало по 1000, 1200 и даже 1300 человек в день, что для Одессы признают большим числом. Но на регулярно ежегодно появляющихся выставках со многими интересными и талантливыми работами (имелись в виду выставки передвижников. — А. К.) по 30-50 человек в день — на что это похоже? Не удивлюсь, если эти выставки действительно перестанут бывать у вас, как они уже было решились...»^[500] Примерно о том же, но под несколько иным углом зрения, он писал незадолго до отъезда в Одессу Стасову: отмечал «буквально восторженное отношение», которое «имеет удовольствие и честь встретить в провинции», где его выставки посещают 20-25 тысяч человек, в то время как

передвижники собирают там же «по 5–7 тысяч только». «Разве это не награда за труд и талант?» — в заключение удовлетворенно констатировал Верещагин ^[501].

Из Одессы картины совершили новое путешествие — в Вильно, где за организацию выставки взялся заметный представитель местной интеллигенции А. В. Жиркевич. По роду занятий военный юрист, он любил литературу и живопись, состоял в переписке с Л. Н. Толстым, неоднократно навещал его в Ясной Поляне, дружил с Репиным. Человек наблюдательный, умевший внимательно слушать и описывавший свои встречи со знаменитыми современниками, он оставил интересные воспоминания и о Толстом, и о Верещагине. Последние были опубликованы в 1908 году в журнале «Вестник Европы». Жиркевич рассказывал, что впервые хотел организовать в Вильно выставку картин Верещагина в 1896 году, когда художник колесил со своими полотнами по России. Но тогда на письмо с предложением о выставке и обещанием взять на себя все хлопоты по ее организации Верещагин ответил, что не сможет воспользоваться приглашением, поскольку календарь и места проведения выставок уже расписаны вперед.

Тем неожиданнее был приезд художника в Вильно ранним утром 7 октября 1900 года, без всякого предварительного уведомления, и их личное знакомство состоялось. Художник произвел на Жиркевича немалое и весьма благоприятное впечатление. Подробно описав запоминающийся внешний облик известного живописца, Жиркевич заключал: «Верещагин, одной своей внешностью, сразу внушал удивительное к себе доверие и симпатию».

Старожил Вильно и гость вместе осмотрели генерал-губернаторский дворец, в котором предполагалось устроить выставку. Предложение художника открыть ее еще до конца года немало озадачило Жиркевича — он лишь теперь начал сознавать, как все эти непредвиденные заботы, не входившие в его ближайшие планы, могут осложнить его жизнь. Но отступить было поздно, тем более что художник проявил завидную настойчивость в уговорах и решительно отметал всякие сомнения. Согласие по вопросу о проведении выставки было всё же достигнуто. Поскольку разговор во время «кавалерийского набега» Верещагина на Вильно шел не только о выставке, но и о других, интересовавших обоих предметах, то, замечает Жиркевич, «расстались мы на вокзале более чем дружелюбно».

Скоро у Жиркевича начались проблемы. «...Мой новый знакомый, — вспоминал он, — бросивший мне на руки такую сложную, ответственную задачу, то порхал по России так, что трудно было его найти, то словно нарочно не отвечал на мои письма, то по-прежнему обходил многие вопросы, между прочим и о размере картин, молчанием»^[502]. А когда художник всё же присылал письма, то в них не терпящим возражений, почти военным тоном отдавал распоряжения сделать то-то и то-то, и пятое, и десятое... Замученный заботами юрист, как признавался он в воспоминаниях об этой поре, видел, что попал в отчаянное положение и времени у него теперь нет ни для личной жизни, ни для службы. Чрезвычайная ситуация в конце концов вынудила его взять внеочередной отпуск, дабы целиком сосредоточиться на организации выставки. 5 декабря к нему прибыло подкрепление — служившие у Верещагина специалисты по оборудованию экспозиции: сначала Петр, а затем более опытный Василий.

Наконец, 11 декабря приехал и сам художник. Слуга Василий, уже немало поездивший со своим хозяином по разным странам (вероятно, это был Василий Платонов, постоянно живший в московском доме Верещагина), судя по его поведению, знал себе цену и отличался, по словам Жиркевича, «красивой, хлыщеватой наружностью и претензиями на франтовство». В свободное от выставочных дел время Верещагин рассказывал военному юристу о некоторых замашках Василия. Как, например, в Париже сей видный молодец, заметив, что в своей подпоясанной блузе и сапогах пользуется огромным успехом у француженок, специально принимал «в прихожей выставки красивые позы, давая собою любоваться». И как, находясь в Берлине, он был до того поражен величественным видом посетившего выставку императора Вильгельма, что тут же решил отрастить себе, в подражание императору, такие же роскошные, загнутые кверху усы.

Но и Василий кое-что рассказал о своем хозяине еще до его приезда: он горяч и невыдержан, а в минуты гнева может и поколотить, но, успокоившись, сам просит прощения и дает на водку. Василий позировал художнику для нескольких полотен о войне 1812 года и с удовольствием показывал Жиркевичу, что вот он, стоит у стены среди расстреливаемых французами московских «поджигателей», а на другом полотне изображен в виде французского солдата, срывающего в Успенском соборе ризы с икон. От Василия Жиркевич услышал рассказ о том, как однажды в Лондоне госпожа Новикова пригласила художника в гости, скрыв от него, что в его честь собирает в своем салоне известных в английской столице людей. Ничего не подозревавший Василий Васильевич явился к ней в запыленном костюме, в котором днем готовил свою выставку, но как только увидел, в какое по-светски

разодетое общество он попал, тут же поспешно ретировался.

Общаясь в Вильно с Жиркевичем, Верещагин, случалось, вспоминал свои походы, Русско-турецкую войну, страшные сцены, которые наблюдал тогда на Балканах: «Возьмешься писать, разрыдаешься, бросишь... За слезами ничего не видно...»^[503]

По словам художника, записанным Жиркевичем, обстановка войны поражала его своими вопиющими контрастами. «...Слишком близко, — рассказывал Верещагин, — стоял я к императору Александру II, к великим князьям и ко многим главным деятелям той драмы, слишком много видел в те дни и перечувствовал, чтобы по достоинству оценить всю „мишуру“ славы человеческой и вкусы „лукавых царедворцев“ и „золотых фазанов“ царской свиты, пивших шампанское и объедавшихся на Лукулловых пирах — в то время, когда русский солдат безропотно голодал, мерзнул и умирал»^[504]. И вот вывод Жиркевича из этих бесед: «Недаром же так искренно ненавидел он войну. Война, по глубокому убеждению его, только развивает разврат во всех его видах, притупляя чувство совести»^[505].

Той зимой, когда Верещагин вел разговоры с Жиркевичем, по всей Европе перепечатавали и горячо обсуждали впервые опубликованную в Лондоне антивоенную статью Льва Толстого «Не убий», в которой упоминались и русские, павшие под Плевной, и многие тысячи погибших в последние годы в других краях, на других полях сражений. В России эта статья не была опубликована и за ее распространение привлекали к судебной ответственности, но Василий Васильевич был знаком с ней по зарубежным переводам. Публицистику Толстого, как и его художественное творчество, он ценил очень высоко.

Публикуя в 1900 году статью в рубрике «Из записной книжки», посвященную великим писателям, русским и зарубежным, он самое значительное место уделил Льву Толстому: «...Надобно сказать спасибо Толстому за его гражданское мужество, за храбрость, с которой он говорит о вещах, обыкновенно замалчиваемых, и за его редкую откровенность. Великое спасибо говорю я ему за все это...»^[506]

По словам Жиркевича, Верещагин, находясь в Вильно, остро переживал разлуку с семьей и потому, вероятно, так любил бывать в гостях у нового знакомого. Особенно сдружился он с младшей дочерью хозяев дома, двухлетней Марфой, которую все ласково звали Маней. И малышка Маня тоже привязалась к «дедушке», охотно сидела у него на коленях, «расправляла его чудную шелковистую бороду любопытствующими пальчиками, играла Георгиевским его крестом и часами».

Навещая семейство Жиркевичей, Верещагин делился с ними планами новых путешествий — в Китай, в Америку, в Африку. Хозяин дома записал: «Море, по признанию Василия Васильевича, действовало на него „убийственно“; он не переносил качки, страдал от жары во время долгих морских переходов. А все-таки его словно тянуло нечто роковое к этой именно стихии!»^[507]

Художник боялся, что море принесет ему гибель. «Предчувствие близкой смерти вообще преследовало его в те дни пребывания в Вильне, — писал Жиркевич. — Он был убежден, что не вернется из задуманного им путешествия на родину. И не раз возвращался он к той же теме, как ни старался разубедить я его, высмеять подобное настроение... Заговорит о близком конце и перейдет, со слезами на глазах, к своей семье, к детям, с которыми тяжело расставаться... Невольно хотелось спросить его: „Так

зачем же вы всё это бросаете?“ и удержишься из деликатности».

Сразу после открытия выставки, 16 декабря, Верещагин выехал домой. Перед отправкой в новое морское путешествие к берегам Китая он хотел хотя бы несколько дней побыть с семьей. В Петербурге Василий Васильевич навестил Стасова в его доме, и об этой встрече критик рассказал в письме своей племяннице В. Д. Комаровой, не скрывая удивления и даже разочарования теми переменами, которые нашел в «Васюте». К давнему приятелю художник заглянул по делу. Поскольку Владимир Васильевич хорошо разбирал его почерк, Верещагин просил его помочь газетным работникам вычитывать корректуры его путевых заметок о вояже на Филиппины и в Китай. «Он остался у меня от 3 до 11 вечера, — извещал Стасов племянницу. — Был мил, умен, любезен, всё что угодно, но... но прежнего Верещагина уже нет. Прежняя сила, гордость, взбалмошность, непреклонность — пропали. В сто раз мягче стал, многое стал спускать, стушевывать, прощать. А это разве куда-нибудь годится? Характер прежний и физиономия — сбавились!!!»^[508]

Но Верещагина, по-видимому, мало волновало впечатление, произведенное им на Стасова. Накануне Нового года художник вновь отправился в дальний путь.

Глава тридцать пятая «КОРАБЛЬ, ШУМЯЩИЙ ПО ВОЛНАМ»

В очередной дальний поход с целью побывать на Филиппинах и в Китае Верещагин отправлялся в далеко не лучшем настроении. Его угнетала финансовая неопределенность. Если бы правительство приобрело серию из двадцати картин о войне 1812 года, все

проблемы были бы решены, но пока никаких сдвигов не намечалось. Во всяком случае, ссориться с царским двором в его положении было бы опрометчиво. В конце сентября Верещагин в письме обратился к военному министру Куропаткину с просьбой, чтобы тот переговорил с министром двора бароном Фредериксом относительно возможности заказа новых картин о войне с Наполеоном. При этом художник напомнил о приближающемся столетнем юбилее этой войны и особо подчеркнул, что новые картины он будет писать «на чисто русские сюжеты». В октябре уже сам Верещагин обратился с этим предложением к Фредериксу и просил его доложить монарху, что первой из намеченных будет картина, представляющая канун Бородинской битвы. «Коленопреклоненная русская армия, готовясь к обороне, встречает икону Смоленской Богоматери, сопровождаемую главнокомандующим князем Кутузовым со штабом и свитой» — так обозначил художник ее сюжет. Напомнить о себе стоило прежде всего ради того, чтобы склонить государя и двор к приобретению уже готовых полотен на тему 1812 года. Но никакого определенного ответа пока не было.

Уже в третий раз, учитывая две поездки в Индию, отправлялся художник тем же морским путем на Дальний Восток. Но теперь он выбрал для путешествия российский корабль Добровольного флота^[509], следовавший из Одессы во Владивосток. Всё же плыть с соотечественниками и проще, и интереснее. Тем более что Верещагин договорился с О. К. Нотовичем, издававшим «Новости и биржевую газету», что регулярно будет присылать ему корреспонденции об этом плавании для публикации в своей постоянной колонке «Из записной книжки».

Из Одессы пароход «Саратов» вышел 2 января 1901 года. Было холодно, даже морозно, и потому для

прогулок на палубе приходилось надевать подбитое ватой пальто. Капитаном «Саратова» был Шейх-Ашири, араб по происхождению, о котором, как упоминал Верещагин, он и раньше слышал много лестных отзывов. Более близкое знакомство с ним во время плавания убедило художника, что свою репутацию капитан вполне оправдывал. Верещагин писал, что во время морских скитаний на судах разных стран он не встречал «более симпатичного, ласкового, разумного», а при необходимости и «решительного человека и командира». Постепенно Василий Васильевич познакомился и с пассажирами. Среди них находился курьер от кабинета министров капитан Соколов, уполномоченный доставить подарки от Николая II русским военачальникам, принимавшим участие в подавлении народного восстания в Китае, — адмиралу Е. И. Алексееву и генералу Н. И. Гродекову: первому — золотую, украшенную алмазами саблю, второму — такую же шашку. (Воинская доблесть, в какой бы ситуации она ни проявлялась, по-прежнему ценилась в России высоко.)

Наиболее близко Верещагин сошелся во время плавания с капитаном второго ранга Владимиром Николаевичем Китаевым. Тот прослужил в Добровольном флоте 17 лет, совершил два с лишним десятка рейсов на Дальний Восток, командуя различными судами, а теперь плыл тем же маршрутом в Порт-Артур уже в качестве пассажира, как представитель Невского судостроительного завода. Художник считал, что с этим спутником ему повезло: «Более знающего эту дорогу человека, более наблюдавшего попутные страны и людей, более интересно рассказывающего обо всем виденном и слышанном — трудно встретить». Беседуя с Китаевым, он узнал, что отправлять своим ходом в Порт-Артур построенные в Петербурге миноносцы оказалось делом

рискованным и накладным. Теперь отдельные части военных кораблей посылаются туда разным транспортом, а в Порт-Артуре специальная команда инженеров и механиков Невского завода производит их сборку на месте. По словам Китаева, завод ожидал от этой операции весьма значительной экономии средств.

Ход корабля, едва достигли турецких берегов, затруднился из-за сильного снегопада. Видимость резко ухудшилась. Но с некоторым запозданием всё же двинулись к Мраморному морю, и художник с пролива Босфор любовался непривычным видом Константинополя. Ранее он всегда проплывал здесь в летнее время, когда город утопал в зелени. А ныне, с присыпанными снегом деревьями, он имел совсем иной вид, но, замечает Верещагин, тоже «не лишенный своеобразной прелести: на светлом фоне неба мелкою синеватою дымкою рисовались купола и минареты, такие нежные, грациозные, что если бы не собачий холод при с ног сшибаемом ветре, я извлек бы ящик и набросал бы этюды».

Ночью проплывали мимо островов в Эгейском море. Верещагин сетовал на невысокую для этого типа судна скорость хода, всего девять-десять узлов: «Мы идем лишь на половине котлов». Это отчасти объяснялось экономией: начальство Добровольного флота отпустило судно в плавание с сокращенным составом команды.

Через неделю после выхода из Одессы, 9 января, бросили якорь в Порт-Саиде. На рейде встретили «земляка» — броненосец «Севастополь», с борта которого «Саратов» приветствовали музыкой и криками «ура!», на что с парохода ответили так же бурно. Однако этот обмен приветствиями в египетском порту был неожиданно встречен осуждающим шиканьем и свистом с палубы большого океанского лайнера под британским флагом. Причина недовольства англичан вскоре выяснилась: в Лондоне находилась при смерти

королева Виктория, правившая Англией более шестидесяти лет. Британцы сочли неуместными проявление радости и бравурную музыку в скорбное для них время.

Сойдя на берег, Верещагин с удовольствием заметил некоторые подвижки в «лингвистических познаниях» местных жителей. 25 лет назад, когда он попал в Порт-Саид впервые, здесь никто не говорил на русском языке. Однако за последние годы благодаря резко возросшему потоку проходящих через порт русских моряков и пассажиров местная публика — торговцы, обслуга, мальчишки и прохожие на улицах — кое-чему обучилась, и теперь то и дело были слышны забавно звучащие в их устах фразы: «Капитан, поди сюда! Табак кароший!», «Капитан, давай деньги менять!»

Несмотря на удрученное настроение находившихся в порту англичан, местные жители весело отмечали свой мусульманский праздник Байрам. Когда «Саратов» уже покидал порт, на британских судах и городских зданиях в связи с кончиной королевы вывесили траурные флаги.

Пока шли Суэцким каналом, Верещагин в беседе с членами экипажа узнал кое-какие любопытные экономические детали: во время подавления совместными усилиями европейских держав восстания в Китае вначале быстро выросли, а затем так же быстро стали падать цены на фрахт кораблей, на которых перебрасывались войска на Дальний Восток. Высокие цены побудили Россию, Германию и другие страны закупить в Англии суда, чтобы в целях экономии транспортных расходов осуществлять перевозку войск на собственных кораблях. Как только спрос упал, цены на фрахт столь же резво пошли вниз. Этот пример побудил автора к некоторым обобщениям: «Везде и во всем конкуренция — великое, спасительное дело,

особенно для нас, публики». И тут же ему вспомнилось, каким благом обернулось соперничество различных пароходных компаний, доставляющих пассажиров из Европы в Америку. Тут главный вопрос — скорость. Если одна компания осуществляла рейс за восемь дней, то другая старалась уменьшить время в пути хотя бы на 12 часов, на что конкурент отвечал ускорением доставки еще на несколько часов. Соперничество затрагивало и другие стороны морского путешествия: удобство кают, качество питания и сервиса на корабле, а в безусловном выигрыше оказались пассажиры. Приведя пример, иллюстрирующий все достоинства конкуренции, автор путевых заметок сетует, что на судах Добровольного флота подобного соперничества не существует, и потому их корабль обслуживает сокращенная команда, и уголь плохого качества, и нет вентиляции в кают-компаниях, отчего в каютах душно. Да и мало ли что еще, обо всем не скажешь...

При выходе в Красное море духота стала особенно доносить. Но более всего раздражал Верещагина тихий ход корабля — вместо заявленных 18 миль в час он делал всего восемь — десять, и это, по мнению автора заметок, был уже явный обман пассажиров. Деловые люди, для которых время — деньги, при такой скорости оказываются в чистом убытке.

Из-за экономии «Саратов» заходит заправиться углем не в Аден, как многие другие суда на этом маршруте, а в Богом забытый Перим: «...и грузить спокойнее, и надувают меньше». Плоское, грязное от угля местечко до того неприятно, что, как замечает художник, «трудно верить, что приехавший на пароход агент-англичанин живет здесь уже 12 лет и еще не спился или не сошел с ума». А уж если какой корабль наскочит в здешних водах на риф — беда: туземцы-сомалийцы имеют репутацию завзятых разбойников и постараются ограбить и корабль, и пассажиров. Из

Перима Верещагин отправил письмо В. А. Киркору, позволяющее судить, в каком настроении находился в это время художник: «Болят душа моя за необходимость долгой разлуки, болят невыразимо — со слезами прошу Вас поддержать мою милую жену и детишек. Поездка не в поездку от беспокойства и страха за моих милых»^[510].

В Индийском океане «Саратов» взял курс на Цейлон. Плавание было омрачено смертью одного из солдат-пассажиров, скончавшегося от брюшного тифа. Поскольку этот несчастный не был православным, корабельный священник поначалу отказался его отпевать. Лишь общее мнение капитана, команды, докторов и пассажиров убедило его провести обряд. Печальная церемония проходила ночью, при свечах и фонарях. Не спавшие пассажиры наблюдали за ней, собравшись на кормовой палубе — юте. После совершения обряда прощания зашитое в мешок тело опустили в море. Эта сцена, да еще наблюдаемая в тот момент, когда Василий Васильевич испытывал приступ тоски, в ходе дальнейшего плавания не раз вызывала у него мысли о неизбежном конце: «Картина ночного погребения солдата, умершего и опущенного в море на „Саратове“, признаюсь, постоянно держалась у меня перед глазами, и то, над чем я сам, бывало, смеялся, — забота о месте и способе погребения — теперь часто приходило в голову. Не всё ли равно, где будет лежать мертвое, разложившееся тело? — думалось прежде и думалось так сознательно, что я не хотел назначать места для своего вечного покоя — пусть похоронят там, где умру. Нужно было пережить много тоски от сознания своего одиночества, отчужденности от всего родного и милого, чтобы принять решение по приезде на родину выбрать место для своей могилы»^[511].

В ночь с 23-го на 24 января пароход прибыл в Коломбо. Прогулка по порту подтвердила, что англичане на Цейлоне, как и в других своих колониях, умеют устраивать жизнь с комфортом. Город, с его широкими улицами, покрытыми красным песком, с растущими на них пальмами и другими тропическими деревьями, отличался чистотой и порядком. Во время завтрака в гостинице «Бристоль» капитан «Саратова» сообщил Верещагину, что на борту получена телеграмма для него, и он опрометью помчался обратно на судно: не дай бог, что-то стряслось! К счастью, вести хорошие — дома все в порядке.

На рейде стоял английский пароход, на котором содержались пленные буры. Из местной газеты, выпускаемой англичанами в Коломбо, Верещагин узнал, что раньше буров держали в городе, но после нескольких случаев распространения заразной болезни их в целях предотвращения эпидемии изолировали на корабле. Прочитав это сообщение, художник иронически заключает, что размещение плененных противников «по разным местам Империи пахнет рекламой: англичане хотят выставить свое военное могущество...». И эта реплика говорит о том, насколько неприятны ему колониальные замашки англичан с их претензией на мировое господство.

Покинув Коломбо, «Саратов» взял курс на Малаккский пролив и прошел вдоль острова Суматра, по замечанию Верещагина, «до сих пор покоряемого, но еще не покоренного голландцами». «Говорят, что кроме источников нефти, на этом многострадальном острове много других богатств, но туземцы ничего не дают возводить голландцам, разрушают их начинания, и неизвестно, когда кончится этот порядок вещей». Художник высказывает весьма любопытное мнение о том, какие отношения «покорителей» с «покоряемыми» в настоящее время могут служить образцом для

подражания: «Опыт американцев с Кубой и Филиппинами, конечно, служит указанием, чего следует держаться при всякой борьбе с темнокожими»^[512]. (Надо иметь в виду, что эта часть путевых заметок Верещагина писалась уже в Москве, после посещения Филиппин и возвращения на родину, и потому об «опыте» американцев он мог судить воочию, со знанием дела.)

В Сингапуре — еще одном колониальном владении англичан — Верещагин должен был покинуть борт «Саратова»: русский пароход следовал отсюда в Нагасаки, а затем в Порт-Артур, а Верещагину надо было попасть в столицу Филиппин Манилу. В порту выяснилось, что дня через три туда пойдет немецкий пароход, другая же оказия может представиться не скоро, и художник решил поскорее взять билет на ближайший рейс. Но, поскольку на Филиппинах шла война и страна фактически находилась под властью оккупировавших ее американцев, приобретение билета оказалось обремененным многими формальностями, введенными американским консульством в Сингапуре. Прежде всего следовало заполнить огромный опросный лист, и, судя по вопросам, целью анкеты было выяснить, не может ли направляющийся на острова пассажир представлять какую-либо опасность для американских властей. Вопросы были соответствующими: национальность, занятие, порт высадки на Филиппинах, есть ли на Филиппинах родственники; бывал ли в тамошних краях ранее, где именно и когда; не сидел ли в тюрьме, не едет ли на Филиппины по контракту и т. п.

Выход судна на Манилу задерживался, и свободное время художник использовал для более детального знакомства с Сингапуром. Как и в других городах по маршруту путешествия, он внимательно изучал все блага и издержки, связанные с колониальной

администрацией. Не всё в Сингапуре получалось у англичан должным образом: «Опыты со свободой, даруемой англичанами, заходят очень далеко, до уничтожения, например, всякого контроля над проституцией, развившейся до крайних пределов...»^[513]

А каковы в Сингапуре позиции торговцев из России? Намного хуже, чем у представителей других наций, делает вывод Верещагин. Имеется лишь представительство компании, осуществляющей торговлю русскими папиросами и паюсной икрой, притом последней — с большой выгодой. А ассортимент продаваемых товаров, по-хозяйски замечает художник, можно было бы значительно расширить: «...одна соседняя Манила, с массой американского военного элемента, ее наполняющего, поглотит сколько угодно... русского добра, умело выбранного и доставленного».

Из Сингапура 30 января Верещагин направил короткое письмо Киркору. Он уже понимает, что из-за тропической жары и неважного самочувствия едва ли сможет добраться до Китая: «Думаю воротиться из поездки раньше, чем предполагал — так примерно в конце апреля». Он признается, что больше всего его угнетает тоска по семье: «Сказать Вам не могу, до чего горька мне разлука с милыми, — свет не мил, работа не мила!»^[514]

Пароход «Чинг-Мей», следовавший на Филиппины, оказался старой, грязненькой, тихоходной «пробкой», как окрестил его художник. Из путевых записок: «Море, не будучи, что называется, бурным, порядочно-таки давало о себе знать; „пробку“ бросало до того, что трудно было ходить по палубе, и я больше лежал в маленькой кают-компании». Команда состояла из покорных капитану давно не мытых китайцев. Кухня же на корабле, по замечанию много повидавшего пассажира, была вообще «ниже всякой критики».

На четвертый день плавания от Сингапура «Чинг-Мей» подошел к острову Лабуану — еще одной вотчине «призванной править» Британии. Местный порт, расположенный у входа в бухту Бруней, служил в основном для заправки углем пароходов. Описанием пребывания на острове и в городе Лабуане завершаются путевые записки Верещагина. О посещении Филиппин в них нет уже ни слова. Заинтриговав читателей упоминанием об «американском опыте» в «борьбе с темнокожими», о сути этого опыта Верещагин почему-то промолчал. Причины тому могут быть самые разные. Например, Н. М. Карамзин в «Письмах русского путешественника», находясь весной 1790 года в Париже, не стал описывать недавно потрясшие Францию, да и всю Европу, события, ограничившись лаконичной репликой: «Говорить ли о французской революции? Вы читаете газеты, следовательно, происшествия вам известны». Но то было «происшествие» всемирного масштаба; на Филиппинах же шла война американцев против островного азиатского государства, о которой мало что знали не только в России и Европе, но до поры и в самих Соединенных Штатах. В этом случае удовлетворить любопытство публики было бы вполне уместным. Увы... Впрочем, иногда и молчание бывает красноречивым, и не всегда его можно трактовать в пользу автора путевых заметок.

Для чего понадобилось Верещагину посмотреть на еще одну войну — при всех тяготах разлуки с семьей, которую он переживал весьма остро, при плохо действовавшей на него тропической жаре? Напрашивается очевидное объяснение. Отправляясь в плавание, Верещагин уже принял решение о том, что в конце 1901 года, откликаясь на просьбу Института искусств в Чикаго, он откроет в Америке новую выставку своих картин. Повезет туда так и не

проданную серию о войне России с Наполеоном. Возьмет оставшиеся у него полотна на индийские сюжеты. Покажет кое-какие русские картины, написанные на севере и юге России. Но достаточно ли этого, чтобы заинтересовать американцев? Так пришла мысль попасть на Филиппины и создать несколько картин о введущейся там американцами войне.

На Филиппинах было беспокойно с 1896 года, когда местное население, стремившееся добиться национальной независимости, начало борьбу за освобождение страны от испанского господства. На Кубе патриоты тоже старались сбросить колониальное испанское ярмо. В Соединенных Штатах за этой борьбой пристально следили. Национальных лидеров Филиппин и Кубы поддерживали и поощряли, но в то же время американское руководство уже вынашивало планы, как, воспользовавшись благоприятной ситуацией, переподчинить себе и Кубу, и Филиппины, и другие испанские колонии. Вождеденный час пробил весной 1898 года. США, под предлогом защиты национальных интересов кубинских повстанцев, предложили Испании отказаться от своих прав на Кубу и вывести оттуда войска. В начавшейся войне силы оказались явно неравными. Испания потерпела сокрушительное поражение и на Кубе, и у берегов Филиппин, где американская эскадра наголову разбила испанский флот. В декабре 1898 года она была вынуждена подписать унижительный Парижский договор, по которому отказывалась от Кубы, уступала США ряд островов в Вест-Индии, Гуам и Филиппины. Однако такой поворот событий — замена одного хозяина на другого, более могущественного, — никак не устраивал филиппинских патриотов, объявивших в том же 1898 году свою страну независимой республикой. Когда основные статьи Парижского договора стали известны новому филиппинскому руководству, оно попробовало

их опротестовать. Но протесты «туземцев» уже мало волновали американцев — маска была сброшена. В ответ на отказ национальных лидеров признать американское господство началась ускоренная переброска войск США на острова, и в феврале 1899 года были открыты военные действия против Филиппин.

Однако эта война оказалась для американцев отнюдь не такой легкой, какой представлялась стратегам в Вашингтоне. За первые полгода военных действий успехи оккупационных войск выглядели весьма скромными. В анонимном сообщении одного из представителей американского командования на Филиппинах, попавшем на страницы нью-йоркской газеты, говорилось, что за несколько месяцев боев американцы потеряли тысячу человек убитыми и примерно четыре тысячи ранеными. Та же газета сообщала, что за полгода американские войска продвинулись лишь на 40 миль к северу от Манилы, а на других направлениях и того меньше. Однако достоверные сведения о положении дел на Филиппинах в американской печати были редки из-за строжайшей цензуры. Находившиеся на островах корреспонденты крупных американских газет и информационных агентств даже были вынуждены подать по этому поводу коллективный протест, который был проигнорирован столь же успешно, как и протест правительства Филиппин в отношении Парижского договора. Американские власти недаром считали, что всю правду об этой войне их гражданам знать совершенно ни к чему. На полях сражений происходило много такого, что могло вызвать в их стране никому не нужные волнения. Например, после боев за расположенный в трех милях от Манилы городок Калукан, которые вели войска под командованием генерала Артура Макартура, волонтеры из Канзаса

обвинили своего командира в том, что он приказал им не брать пленных. Сам же городок, под тем предлогом, что в домах прячутся снайперы, был предан огню. Летом того же года американские войска понесли значительные потери при переправе через реку Сапоте. Эти два географических пункта, Калукан и Сапоте, будут фигурировать в названиях картин, которые Верещагин написал на тему филиппинской войны.

С большим опозданием до американских граждан дошли сведения о некоторых бесчеловечных действиях войск США на Филиппинах. В январе 1901 года стали известны признания одного из солдат о том, что при допросах пленных филиппинцев использовалась пытка водой, а сам он помогал в «водолечении» (так цинично называли эту процедуру американские военные) 160 филиппинцев, из которых 130 человек скончались. Вскрылись и другие неприятные факты — например, приказ генерала Смита жечь и убивать всех жителей острова Самара старше десяти лет, способных носить оружие, а сам остров превратить в пустыню.

На Филиппинах, на главном острове архипелага — Лусоне, Верещагин пробыл примерно два месяца, февраль и март. Война на островах к тому времени приобрела со стороны коренных жителей преимущественно партизанский характер. Президент уже несуществующей республики Эмилио Агинальдо прятался от искавших его оккупантов в тайном убежище в горах. В результате операции, разработанной американским генералом Фанстоном, национальный вождь филиппинцев был обманом завлечен в западню, его охрана уничтожена, а сам он схвачен. Когда подробности стали известны в США, они вызвали негодование многих честных людей Америки. Знаменитый Марк Твен посвятил этой неблагоприятной истории исполненный гнева и горечи памфлет «В защиту генерала Фанстона»: «Понадобился бригадный

генерал волонтерских войск, чтобы опозорить традицию, которую уважали даже лишенные стыда и совести испанские монархи. *За это мы повисили его в чине...* По численности группа Фанстона значительно превосходила личную охрану Агинальдо. Своими подлогами и вероломством Фанстон сумел усыпить подозрения — его ждали, ему указывали дорогу; его маршрут пролегал по безлюдным местам, где отряду едва ли грозило вражеское нападение. Фанстон и его люди были отлично вооружены, и их задачей было захватить свою добычу врасплох, в тот момент, когда филиппинцы выйдут им навстречу с радушной улыбкой, с дружески протянутой рукой. Всё, что им оставалось тогда, — это пристрелить любезных хозяев. Именно так они и поступили. Подобная плата за гостеприимство считается последним словом современной цивилизации и у многих вызывает восхищение» ^[515].

В том же памфлете Марк Твен писал, что грязные методы войны имеют в американских войсках на Филиппинах много приверженцев: «Вспомним, например, о страшных пытках водой, которым подвергали филиппинцев, чтобы вынудить у них признания, — только какие, правдивые или ложные? Кто знает. Под пыткой человек может сказать всё, что от него требуют, — и правду, и ложь: показания его не представляют никакой ценности. Однако именно на основе таких показаний действовали американские офицеры... впрочем, вы сами знаете о всех тех зверствах, которые наше военное министерство скрывало от нас год или два, и о прогремевшем на весь мир приказе генерала Смита проводить *массовую резню* на Филиппинах...» ^[516]

Каким должно было быть, в свете всех этих неблагоприятных действий американской военщины на Филиппинах, отношение к прибывшему в Манилу для

живописания этих военных «подвигов» русскому художнику, хорошо известному и в Европе, и в США? Разумеется, осторожно-подозрительным. Американцами было сделано всё возможное, чтобы представить свои действия на Филиппинах в самом лучшем виде: всё, мол, осуществляется для блага местного населения. Гостю показывали лишь то, что считали нужным, и все события войны трактовались с выгодной для американского командования точки зрения. Вероятно, при отсутствии других источников информации Верещагин многое из рассказов сопровождавших его лиц принимал за чистую монету. Совершая поездки по окрестностям Манилы, где уже укрепилась американская власть во главе с военным губернатором Филиппин генералом Макар-туром, художник делал эскизы местности, домов, рисовал фигуры американских солдат. Сами же картины об этой войне были написаны им уже по возвращении в Россию. Впоследствии значительная их часть была продана в Америке. О некоторых сюжетах можно судить лишь по названиям: «Генерал Макартур со штабом в Калукане» и «Битва при реке Сапоте». По-видимому, картины эти были начисто лишены обличительного пафоса, отличавшего прежние военные полотна Верещагина. Недаром во время выставки в Чикаго и Нью-Йорке публика воспринимала их как художественное прославление доблестных американских войск, воюющих в далекой стране.

В начале апреля Верещагин возвратился домой, в Москву, откуда отправил письмо со словами признательности А. В. Жиркевичу, с пребыванием в гостеприимном доме которого в Вильно было связано так много приятных минут: «Верьте, что отдыхаю душою, когда вспоминаю, что у меня есть такой добрый, честный, талантливый и преданный друг». Вспомнив игры со своей любимицей, двухлетней дочерью

Александра Владимировича Марфой, Василий Васильевич писал: «Манюсенку расцелуйте — попомните ей о винограде и о корабле, „шумящем по волнам“».

О путешествии Верещагин кратко упомянул, что вернулся из Манилы, где делал этюды о войне между американцами и филиппинцами, тут же посетовав: «Ох, и жарко же в тропиках — когда был молод, меньше чувствовал муку от этой убийственной температуры — что-то трудно передаваемое!» Обмолвился и о том, что в Китай так и не попал: «Ехать в Китай значило бы употребить еще месяца 3 времени, которого у меня не было. Впрочем, Китай не ушел и не скоро еще уйдет»^[517].

Дав себе небольшой отдых, летом Верещагин начал писать картины о войне на Филиппинах, которые собирался показать на выставке в Америке, намеченной на конец года. Помимо уже упомянутых, он создал два небольших полотна, на которых изображены попавшие к американцам тагалы — коренные жители островов: на одном — предавший сородичей перебежчик, стоящий в комнате перед допрашивающими его американцами, на другом — подозреваемый американцами в шпионаже. Скорее всего, художник сам был свидетелем таких сцен: американцам важно было показать русскому гостю, как гуманно они относятся к попавшим в их руки филиппинцам.

Когда-то Стасов, обозревая картины Верещагина о Русско-турецкой войне, упрекнул художника в том, что на его полотнах не нашел воплощения образ сестры милосердия — обобщенный портрет тех русских женщин, чей сердечный уход поставил на ноги множество раненых русских солдат. Василий Васильевич посчитал упрек справедливым — он на себе испытал заботу выхаживавшей его сестры милосердия

— и обещал когда-нибудь создать такой образ, но с выполнением этого обещания задержался.

Теперь он написал ухаживающую за раненым американку. Этот сюжет, последовательно развивающийся на пяти полотнах, тоже привязан к теме войны на Филиппинах. На одном полотне, названном «Раненый» (лучшем в этой мини-серии), изображен всадник в полевой армейской шляпе, всматривающийся вдаль. Четыре другие картины изображают сцены в армейском госпитале. На первом санитары вносят лежащего на носилках раненого в палату, где его встречает миловидная сестра милосердия. На втором («Письмо на родину») та же сестра пишет в тетради под диктовку лежащего на кровати пациента. На третьем («Письмо прервано»), судя по всему, раненому стало плохо: он лежит, откинув голову на подушку, а сестра, взяв его за руку, измеряет пульс. На полотне «Письмо осталось неоконченным» тот же человек изображен лежащим на постели с закрытыми глазами — вероятно, он умер; стоящая рядом сестра участливо смотрит на него. По воспоминаниям сына художника, отец тщательно работал над этой серией в своей московской мастерской. По просьбе художника Лидия Васильевна позировала в форменном американском платье сестры милосердия, привезенном с Филиппин. При создании портрета раненого всадника пригодились и другие вещи, привезенные с далеких островов: костюм всадника, оружие, переметные сумы... Так что, если говорить о деталях, в этой серии, как обычно у Верещагина, они полностью правдоподобны.

Но в отношении правдивой передачи чувств дело обстояло не столь благополучно. Ухоженная сестра милосердия как будто сошла с рекламных плакатов, агитирующих молодых девушек вступать в подразделения Красного Креста. Безмятежность хорошенького личика наводит на мысли, что ее более

волнует впечатление, какое она производит на появляющихся в госпитале офицеров, нежели состояние здоровья доверенного ее заботам раненого. Однако иронизировать по поводу рекламной аккуратности американских сестер милосердия и их стремления всегда выглядеть привлекательными едва ли было целью художника. Задача, которую он ставил перед собой, была серьезной: отразить на полотне драму угасания жизни; но исполнение явно не удалось. В оценке этих полотен нельзя не согласиться с мнением автора монографии о творчестве Верещагина, искусствоведа А. К. Лебедева, обратившего внимание на просчеты художника: «Передаче горячих человеческих чувств, глубоких страданий и переживаний не способствует белый колорит полотна, придающий всей сцене холодный оттенок». По мнению Лебедева, почувствовать трагизм темы зрителю мешают и «четкий ритм линий больничной обстановки», и не гармонирующая с сюжетом картин их овальная форма ^[518].

Плохо ли, хорошо ли — картины о войне на Филиппинах были написаны. Можно было отправляться с ними в дальний путь.

Глава тридцать шестая В США И НА КУБЕ

Для нового путешествия в Соединенные Штаты Василий Васильевич решил воспользоваться услугами расположенной в Бремене пароходной компании и в начале ноября поднялся на борт огромного океанского лайнера «Кронпринц Вильгельм», следовавшего в Нью-Йорк. Добираясь до Бремена, он заехал по дороге к пропагандисту его творчества в Германии немецкому критику Юджину Цабелю. «Я нашел его сильно

постаревшим и усталым, — вспоминал Цабель об этой их последней встрече. — Выражение лица было утомленное, борода — почти седая». Делясь впечатлениями о недавнем путешествии в страны Восточной Азии, Верещагин упомянул собеседнику, что нашел там много немецкого — корабли, банки, склады... Польщенный и преисполненный национальной гордости немец комментировал: «В этих словах слышалось и удивление, и некоторая зависть».

Касаясь планов своей заокеанской поездки, Верещагин рассказал, что собирается попасть на Кубу и написать там ряд этюдов для картины, центральной фигурой которой станет Теодор Рузвельт. «Полная темперамента личность этого человека, ее неисчерпаемая сила, живой, современный дух, которым проникнуто всё его существо, привлекали к себе симпатии Верещагина, — объяснял Цабель интерес известного русского художника к личности президента США. — Он смотрел на него как на одного из самых ревностных передовых бойцов культурного прогресса Америки, как на удивительное смешение администратора, политика, ученого и любителя природы».

Удовлетворяя любопытство собеседника, Василий Васильевич пояснил ему, почему он решил изобразить Рузвельта на фоне не американского, а кубинского пейзажа. В изложении Цабеля мотивы художника были таковы: «Когда Рузвельт, товарищ министра, оставил кабинет, чтобы образовать кавалерийский полк охотников для участия в войне с Испанией, когда он собрал вокруг себя как сыновей наиболее видных американских семейств, так и диких сынов прерий и при взятии Сан-Хуанского холма добыл себе чин полковника, то Верещагину показалось заманчивым изобразить его в этом положении» ^[519].

Действительно, участие Рузвельта в испано-американской войне 1898 года во главе полка так называемых «буйных всадников», штурмом взявшего холм Сан-Хуан на Кубе, снискало ему немалую популярность в американском обществе и в значительной мере облегчило путь к высшим постам в Соединенных Штатах. Во время пребывания Верещагина на Филиппинах американские офицеры и генералы, с которыми он общался, должно быть, немало рассказали ему о тогдашнем вице-президенте Рузвельте: какой он отважный и во всех отношениях достойный человек. И в этих рассказах, конечно, было немало подробностей о добровольном участии Рузвельта в испано-американской войне, о формировании полка «буйных всадников» и геройской операции этого полка на Кубе. По возвращении с Филиппин, в сентябре того же года, Василий Васильевич узнал из газет о злодейском убийстве президента США У. Мак-Кинли и о занятии президентского поста, согласно американской конституции, вице-президентом Т. Рузвельтом. Тогда, вероятно, и родилась идея написать большое полотно о взятии холма Сан-Хуан и изобразить в его центре будущего президента США. Она, без сомнения, воодушевляла художника, потому он и решил рассказать о своем замысле расположенному к нему немецкому критику.

Меньше года прошло после плавания Верещагина к азиатским берегам. Теперь, пересекая Атлантический океан на борту могучего четырехпалубного океанского лайнера, Василий Васильевич думает, что «Кронпринц Вильгельм» по всем статьям не чета тихоходному «Саратову». И не случайно Германия строит сейчас такие огромные суда, призванные демонстрировать ее растущую экономическую мощь и процветание. Об этом напоминает и висящий в кают-компании корабля

портрет императора Вильгельма во весь рост кисти немецкого художника Артура Фитжера. Подпись под портретом цитирует девиз императора: «Наше будущее — в морских просторах». Борьба крупнейших держав за контроль над морями и океанами обостряется, и Германия претендует на значительную долю этого лакомого пирога.

Среди пассажиров оказались люди, видевшие прошлую выставку Верещагина в Америке, читавшие статьи о нем. Когда на пароходе распространилась весть, что среди пассажиров находится известный русский художник, Верещагина стали осаждать приглашениями: «Приезжайте к нам в Сан-Франциско!», «Приезжайте в Филадельфию!»... С долей иронии по поводу своей популярности Василий Васильевич упоминал об этом в очередном очерке для читателей «Новостей и биржевой газеты».

В Нью-Йорке Василий Васильевич был 13 лет назад, и он поражен, как стремительно растет город вверх — 15-20-этажные дома здесь теперь не диковинка. И его удивляет, почему некоторые американцы будто стыдятся этих колоссальных построек и даже смущенно спрашивают: «Не правда ли, наши новые дома уродливы?» — «Ну что вы, отнюдь нет!» — успокаивает художник тех, кому не по душе гигантомания. В своих путевых заметках Верещагин нередко берет на себя роль опытного гида, рекомендующего соотечественникам — туристам либо деловым людям, — что стоит посмотреть и где лучше остановиться. В Нью-Йорке он отмечает достоинства отеля «Пятая Авеню»: весьма приличные комнаты и за три — пять долларов в день превосходное питание.

В городе шумно от пересекающих его железных дорог, но нельзя отрицать их удобства для жителей и приезжих: за умеренную плату можно кратчайшим путем попасть из одного конца огромного мегаполиса в

другой. Словом, по мнению художника, блага цивилизации намного перевешивают ее издержки.

По пути в Чикаго, где готовилось открытие персональной выставки, Василий Васильевич заезжает в небольшой город Бристоль, в штате Вермонт. Ему там многое понравилось: обилие зелени, аккуратные двухэтажные домики, надежное снабжение электроэнергией с помощью построенной на горной речке гидростанции и школа, где принято совместное обучение мальчиков и девочек, что, по мнению художника, имеет свои преимущества для развития подростков. Из Бристоля 16 ноября он отправляет короткое письмо В. А. Киркору — благодарит за доброе расположение к его семье и просит изредка навещать его родных, не обделять Лидию Васильевну и детишек своим вниманием. О дорожных американских впечатлениях сказано одной фразой: «Страна прелестная и... всякий считает себя вправе быть счастливым»^[520].

И вот — Чикаго, город в полтора (с пригородами — два) миллиона жителей. Однако, с усмешкой упоминает Верещагин, высокомерные ньюйоркцы до сих пор снисходительно называют его «западной деревушкой». Ну что ж, «деревушка» растет как на дрожжах, грозя вот-вот перегнать и сам Нью-Йорк. Очерк о Чикаго Верещагин писал после того, как уже основательно обжился в городе, многое там осмотрел и изучил. Самое лучшее впечатление произвел на художника Институт искусств, выступивший инициатором проведения его выставки. И художественный музей, и рисовальная школа существовали на частные пожертвования меценатов. И это совсем неплохо, если кто-то поддерживает и стимулирует благие начинания. А вот сами произведения, которые Верещагину довелось там увидеть, по его мнению, оставляли желать лучшего.

«Сюжеты картин, — писал он, — поражают бедностью мысли: несколько деревьев... дом фермы с курами и утками, коровы, овцы, свиньи и иногда лошади — это всё; как будто нет людского общества, нет любви, страданий, нет религии, обычаев, церемоний... Где типы, характеры в мирное время и на войне? Как будто ничего этого нет в жизни, а есть только овцы и коровы»^[521]. Строгий приговор, разумеется, не относился ко всей американской живописи того времени, в которой можно найти немало интересного. Верещагин судил лишь о тех картинах, которые увидел на проходившей в городе выставке местных художников.

Что же до персональной выставки самого Верещагина, развернутой в декабре в Институте искусств Чикаго, то она почти сразу начала пользоваться большим успехом. Но за неделю до ее открытия Василий Васильевич, как когда-то во время первого приезда в Америку, вновь столкнулся с происками нечистоплотных дельцов от искусства, наловчившихся делать деньги на заезжих знаменитостях. К нему в гостиницу неожиданно явились два крепких «джентльмена». Для начала наговорили массу комплиментов — о том, что знают цену его картинам, знают, какой популярностью пользовались его выставки в Европе и первая выставка в США. Но, увы, память людей имеет свои пределы, вкусы публики непостоянны и легко меняются. И потому в их стране никакое серьезное дело не делается без предварительной рекламы. Они берут это на себя — могут поместить в газетах необходимые статьи, чтобы подогреть интерес публики и обеспечить верный успех. Автору картин надо лишь предварительно заплатить организации, которую они представляют, три четверти определенной договорной суммы, а остаток — по

достижении желаемого результата. Если же деньги внесены не будут, то тогда, по их уверению, выставку ожидает полный провал.

Это был ничем не прикрытый шантаж. Горячий по натуре, Верещагин попытался всё же сдержать себя и спокойным тоном, но весьма решительно ответил, что людей, которые осмеливаются делать ему такое предложение, он не может считать джентльменами. Его заявление подействовало на визитеров как красная тряпка на быка. Они в бешенстве вскочили с мест и, сжав кулаки, бросились на художника. Василий Васильевич, никогда не обучавшийся боксу, тем не менее знал толк в рукопашной схватке, и крепость в мышцах, несмотря на возраст, еще сохранилась. Выдержав у стены первый натиск, он почти сразу перешел в контратаку на того противника, который казался ему более опасным, и сумел нанести ему мощный удар, повергший американца на пол. Еле поднявшись, потрясенный ударом «джентльмен» почел за лучшее покинуть поле боя. Второй ретировался следом за компаньоном, и Верещагин поторопил его ударом ноги. Словом, расправа получилась эффектной, вполне в американском стиле. Эта поучительная история известна из воспоминаний сына художника, неоднократно просившего отца рассказать ее вновь. По словам Василия Васильевича-младшего, «победа отца была полная, но далась она ему нелегко»: из-за шишки, вздувшейся над левым глазом, он несколько дней не мог выйти на улицу.

Шантажисты, не получив от русского художника денег, на которые рассчитывали, постарались навредить ему: в некоторых небольших газетах накануне выставки и в день ее открытия были напечатаны резко отрицательные отзывы о его картинах. Но, видимо, повлиять на крупные периодические издания у своры мошенников

возможностей не было, и вскоре хвалебные статьи стали заметно преобладать над негативными, а залы Института искусств, где была развернута выставка, заполнились публикой.

Популярность Верещагина быстро растет. Его приглашают выступить в престижном Чикагском клубе, в местных храмах, он часто дает пояснения к своим картинам в выставочных залах. Рассказывая в письмах жене о том, как он проводит время, Василий Васильевич упоминал о своих выступлениях: «Надобно тебе сказать, что я объявил барыням (говоря о женском вопросе...), что коли они найдут мой английский язык слишком ломаным, пусть скажут, — я сейчас же начну говорить по-русски. Как можешь себе представить, смеха было немало»^[522]. Его лекции пользуются успехом. Он говорит не только на темы искусства, но и, например, о том, что террористические акты (с намеком на убийство президента Мак-Кинли) нередко совершаются от бедности и отчаяния, и об актуальном почти везде «женском вопросе». Из письма жене: «...Я рекомендовал: деньги, идущие теперь на войну, употреблять на искоренение бедности... Я указал на то, что женщина (нынче) может быть королевой, но не может быть министром!! Может быть императрицей и свободно располагает всеми почетными местами, но не имеет права занять ни одного из этих мест!! Что сказали бы вы, говорил я, о владельце фабрики, который устранил бы от работы одного из лучших работников только из-за того, что он блондин? Всем хорош, но волосы светлы. Не в том ли положении женщины: мы знаем, что многие из них умны, сметливы, очень образованны, даже учены, но они — женщины, и этого довольно, чтобы их устранять от общественной деятельности. Я развил мысль о том, как совместными силами действовать на искоренение бедности, и

пожелал скорого успеха женщинам, потому что уверен в их отказе давать деньги на войну...»^[523]

Но антивоенные выступления Верещагина, как и направленность большинства его картин, не всем по душе, и в очередном письме Лидии Васильевне он упоминает: «Сегодня на предложение мое водить на выставку по дешевой цене детей я получил ответ, что картины мои способны отвратить молодежь от войны, а это, по словам этих господ, нежелательно».

В свободное время Василий Васильевич занимается живописью, о чем тоже сообщает жене: «Написал с маленького этюда Военно-Грузинскую дорогу, также по памяти Венецию днем и ночью. Когда съезжу в Вашингтон, напишу еще картину Филиппинской войны»^[524].

Через российское посольство в Вашингтоне Василий Васильевич попросил передать президенту Рузвельту, что собирается писать картину о взятии руководимым им полком холма Сан-Хуан на Кубе и хотел бы встретиться с ним для обсуждения этой темы. И вот ответ из Вашингтона получен, о чем Верещагин извещает жену: «Пришло ко мне сейчас известие, что президент будет рад помочь мне в писании картины, и если дело сделается, как я думаю и надеюсь, похорошему, то я съезжу в Вашингтон, потом в те места, где живут люди, бывшие с Рузвельтом на войне, потом на Кубу, где напишу этюды, и потом приеду к тебе писать картину, которую к осени надо будет кончить и прислать сюда»^[525]. Картина была задумана многофигурной, большого размера, и писать ее по предварительно сделанным этюдам, безусловно, было удобнее в просторной мастерской художника в его подмосковном доме.

В январе, незадолго до окончания работы выставки, наплыв посетителей особенно возрос. Из письма жене:

«Сегодня, в воскресенье, было на выставке до 10 000 человек: вся лестница „Art Institute“^[526] и даже перед лестницей всё было занято народом, а что будет в последующее воскресенье (последнее) — уже и не знаю. Василий говорит, что всё снесли сегодня, поломали барьеры»^[527]. Упоминаемый в письме помощник Верещагина — тот самый умелый, но франтоватый Василий Платонов, который на парижской выставке своего патрона принимал перед дамами красивые позы, а в Берлине, пораженный внешностью посетившего выставку императора Вильгельма, завел по его образу и подобию такие же роскошные усы.

Итоги длившейся около двух месяцев чикагской выставки были, по мнению Верещагина, совсем неплохими: в очерке для русских читателей он упоминал, что ее посетило около 65 тысяч человек. Однако в Чикаго художник неожиданно оказался в весьма сложной финансовой ситуации. Что именно произошло, не вполне ясно — Верещагин не открывал всех обстоятельств даже в письмах жене. Можно лишь предполагать, что Василий Васильевич не совсем внимательно изучил условия контракта, который предложил ему Институт искусств, и по прибытии в Чикаго получил меньшую сумму, чем та, на которую он рассчитывал. Возможен и другой вариант: побитые им мошенники, выдававшие себя за представителей некоей серьезной организации, в отместку всё же нашли возможность загнать художника в финансовую западню. В литературе о Верещагине приводится иная версия его финансовых проблем по городам Америки — будто бы его подвел некий делец, взявшийся показывать за плату три полотна художника — «Штурм холма Сан-Хуан»^[528] и двух картин о войне на Филиппинах, — за что обещал отчислять автору

процент от прибыли. Однако подобная устная договоренность художника с предприимчивым дельцом была достигнута только в ноябре, после состоявшегося в Нью-Йорке аукциона по продаже его картин, а финансовые проблемы возникли еще в январе. В ноябре же, после аукциона, острой потребности в деньгах у художника уже не было.

Лидия Васильевна 10 января отправила мужу, в связи с его просьбой о срочной присылке телеграфом тысячи рублей, обеспокоенное письмо: «Что случилось, милый? Почему ты требуешь денег? Здоров ли? Не вышла ли какая неприятность? Так у меня сердце не на месте!»^[529] Подобный шаг со стороны мужа был ей в новинку: все свои финансовые вопросы, доходы и расходы он обычно тщательно продумывал. К тому же он знал, что у жены, кроме средств, оставленных ей на ведение хозяйства во время его отсутствия, никаких денег нет.

Она снова пишет мужу 25 января: «Я получила твои неутешительные письма... Чувствую, как ты должен страдать со своими неудачами и неприятностями. Хорошо еще, что адвокат твой, по-видимому, не мямля и поддерживает тебя. Но, вероятно, ты и сам ему не доверяешь. Ведь в Америке большая осторожность нужна... Но всё же щади самолюбие, а то иначе ты останешься совсем один, и это будет тяжело...»^[530] Ранее Лидия Васильевна предложила, поскольку найти необходимую сумму она сейчас не может, попытаться передать их участок в Серебряном Бору другому арендатору и получить обратно залог. Однако в ответном письме Василий Васильевич сообщил, что этот вариант его никак не устраивает и что он будет обижен, если «Серебряный Бор» уйдет в другие руки. Итак, проблема по-прежнему не решена, и 18 февраля

отчаявшаяся найти решение Лидия Васильевна пишет о последнем варианте, какой приходит ей в голову:

«Думаю, что деньги тебе нужны скоро, поэтому хлопочу заложить или продать дом, т. к. с именем (вероятно, имелась в виду продажа их имения под Сухумом. — А. К.) дело скоро не сделаешь... Я кругом задолжала — в лавки, за дрова и прочее. 1-го числа нужно вносить 200 рублей крестьянам...

Телеграмма твоя о присылке денег поразила меня, буквально с ног повалила — но ничего, я зубы сжала, я пока стерплю... Ведь ты честный человек и честным должен быть до конца... Если не сладишь в Америке, приезжай сюда нищим — будем вместе спасать детей, а то я одна не перенесу удара.

Прощай, дорогой... будь уж бодр, крепись! Не прячься от неудачи, смотри ей прямо в глаза» ^[531].

О том же она снова заводит речь несколькими днями позже: «...Что меня буквально мучает — это то, что я не могу выручить тебя, послать денег тебе. С продажей имения дело скоро не сладится — никто еще не откликнулся на мои письма. Хлопочу заложить дом, но никто не хочет взять его взаймы. Кажется, легче будет продать. Но и на это нужно время. Все обещают, обнадеживают, и приходится ждать и ждать, а время идет и идет, и моя душа рвется, не зная, что там у тебя приключилось... Жду и жду твоих известий, которые приходят не часто. С трепетом вскрываю конверты и с надеждой — авось! Прощай, мой милый. Все-таки не теряй храбрость. Выкарабкиваться должны. Целую крепко» ^[532].

С просьбой о помощи жена Верещагина обращалась к самому близкому московскому другу их семьи — Василию Антоновичу Киркору. Сам он, тоже обремененный большой семьей, дать тысячу рублей взаймы не мог, и она просила его устроить за эту цену

сдачу в субаренду их участка в Серебряном Бору. Лидия Васильевна демонстрировала ему послания мужа из Америки и писала: «Таких и еще более отчаянных писем у меня масса. Во время получения этих писем и телеграмм я была в денежном отношении в еще худшем положении, чем сам Василий Васильевич...»^[533]

Вероятно, в феврале Верещагин всё же взял в Америке необходимую ему сумму в долг, но ее надо было отдавать в положенный срок, и потому сама проблема не была окончательно решена.

По пути в Вашингтон, где должна была состояться уже намеченная встреча с президентом Рузвельтом, Василий Васильевич присматривается к качеству американских дорог и делает вывод, что железные дороги весьма неплохи, хотя проезд по ним обходится примерно вдвое дороже, чем в России, а вот шоссейных дорог в Америке немного, к тому же они довольно грязные и разбитые, с глубокими колеями.

Общение с разными людьми в Чикаго, как и разговоры с попутчиками, привели Верещагина к мысли, что победа над Испанией некоторым американцам вскружила головы, и теперь «практичные янки» высоко задирают нос и говорят, что в случае чего «они готовы помериться с кем угодно». В очередном очерке для читателей «Новостей и биржевой газеты» он писал: «Нельзя не заметить и изрядной доли шовинизма, овладевшего многими умами и сказывающегося в недовольстве критикою их военной системы и всякою попыткою не только умаления, но даже объяснения их военных успехов. Надобно ждать большого развития военного могущества этого молодого мощного государства сначала на море, а потом и на суше. Долго ли удержится отпор стремлениям империализма, сказать трудно, но судя по тому, что мне довелось нынче видеть... стремление к

развитию военного могущества пойдет неудержимо вперед»^[534].

За те десять лет, что прошли после первого визита художника в Вашингтон, город, по его наблюдению, изменился незначительно. Некоторых его американских собеседников это даже раздражало: США ныне выдвинулись из второго в первый ряд мировых держав, в Вашингтоне строятся красивые, великолепно обставленные посольские здания европейских стран, а их собственный глава государства по-прежнему остается в насиженном гнездышке Белого дома. Конечно, с этим зданием связано много волнующих исторических воспоминаний, но нельзя не видеть, что оно основательно поблекло и полиняло.

Разговор о посольских резиденциях заставляет Верещагина обратить внимание на прискорбный факт, что посольство России до сих пор расположено в малоприспособленном помещении, с очень скромной приемной и клетушками вместо комнат, где работают посольские чиновники. «В Америке, — замечает он, — где деньги играют такую роль во всем, нашему представителю жить в таком курятнике не подобало бы, и если французы ассигновали на новый посольский дом 3 миллиона франков, то и нам не грешно бы „разразиться“ чем-нибудь, что хоть немного напоминало бы, что „земля наша велика и обильна“»^[535].

В прошлый приезд в США, 13 лет назад, Василий Васильевич уже удостоивался приема у американского президента, которым был тогда С. Г. Кливленд. Верещагина представлял президенту тогдашний поверенный в делах России барон Р. Р. Розен. Встреча была короткой: президент принял русских визитеров в своем рабочем кабинете, осведомился о самочувствии семейства русского дипломата и сказал художнику о том, что слышал об успехе его картин, присовокупил

пару слов о погоде, после чего пожал посетителям руки и распрощался.

Ныне все было иначе. Встретившись по прибытии в Вашингтон с послом России, Верещагин был предупрежден им, что, скорее всего, президент назначит аудиенцию через день или два, никак не раньше. Но когда по его просьбе сотрудник посольства связался с помощником президента, чтобы уточнить этот вопрос, было объявлено, что президент готов принять русского гостя в тот же день, в половине третьего. Это был первый, весьма приятный сюрприз. Встреча состоялась в Голубой гостиной Белого дома. Делясь с читателями путевых заметок впечатлением от встречи с Т. Рузвельтом, Верещагин писал: «...быстро вошел полный, довольно высокий человек, коротко стриженный, порядочно прищуривающийся из-под золотого пенсне». Рукопожатие его было крепким, и он сказал, что очень рад познакомиться с известным русским художником. Верещагин почти сразу завел разговор о своем желании написать полотно о боевом «деле», в котором участвовал президент в районе холма Сан-Хуан под Сантьяго на Кубе. В ответ, писал художник, «президент любезно обещал дать нужные сведения относительно всего того, что меня интересует, и, прежде всего, пригласил прийти в тот же день вечером поговорить об этом предмете. Он любезно сказал, что не столько за себя, сколько за свой полк Rough Riders^[536] будет доволен, если я напишу картину, представляющую атаку С.-Жуанских высот»^[537].

Такая любезность Рузвельта по отношению к русскому гостю, его готовность, оторвавшись от массы важных дел, еще раз встретиться с художником в тот же день, чтобы всемерно помочь ему в исполнении задачи, имела под собой веские причины. Сторонник территориального расширения Соединенных Штатов, в

том числе, если потребуется, с использованием военных методов, Теодор Рузвельт чрезвычайно высоко ценил собственный опыт участия в боевых действиях во время испано-американской войны. Верещагин, обратившись к этому опыту, чтобы запечатлеть на картине победный штурм в память и назидание потомкам, тронул — случайно или нет — самую отзывчивую струну в душе американского президента. Суммируя впечатления от первой их встречи, Василий Васильевич писал о Рузвельте, что это «сильный, одаренный природой человек», живо интересующийся военным делом. «Взгляд вдумчивый, упорный; большая наружная экспансивность, речь плавная, обильная и, как я заметил, очень законченная во всех фразах».

Немного расширяя эту характеристику, можно добавить, что, заняв место хозяина Белого дома, Рузвельт удивлял бывалых американских чиновников своим умением делать всё очень быстро, не откладывая «на потом». Он любил спортивные упражнения, купание голым в ледяной воде, пешие прогулки таким быстрым шагом, что за ним никто не мог поспеть, за исключением его друга, спортсмена и врача Леонарда Вуда, вместе с которым будущий президент создавал полк «буйных всадников». Другого своего друга, сенатора Лоджа, Рузвельт ценил за общность их экспансионистских взглядов: в 1898 году они оба наиболее рьяно выступали за аннексию Соединенными Штатами Гавайских островов, что и было успешно осуществлено. В одном из писем, с вложенным в конверт стихотворением певца «бремени белых» Редьярда Киплинга, Рузвельт сообщил другу, что с точки зрения поэзии эти вирши не кажутся ему особенно удачными, но что касается прославления экспансионизма, то здесь всё в порядке. Кстати, после первого же приезда Киплинга в 1890-х годах в США и встречи его с Рузвельтом они стали друзьями.

В 1898 году журнал «Русское обозрение» опубликовал большую статью Варвары Мак-Гахан «Американцы за время войны с Испанией», в которой значительное место было уделено Теодору Рузвельту. В ней говорилось, что Рузвельт родом из старинной голландской семьи, когда-то осевшей на территории Нью-Йорка (в то время еще Нью-Амстердама). Образование он получил в Гарвардском университете, несколько лет провел в рядах нью-йоркской «золотой молодежи», ничем особо не отличаясь от людей этого круга, к которому «принадлежал как по рождению своему и воспитанию, так и по богатству». В возрасте около тридцати лет он потерял горячо любимую жену, после чего с горя уехал на Дальний Запад, свел дружбу с «отчаянными наездниками степей», ковбоями, и полюбил их забавы — прежде всего, разумеется, охоту в прериях. Среди новых товарищей он «приобрел огромную популярность и славу замечательного наездника, стрелка и совершенно незнакомого со страхом человека».

Кратко описав этапы политической карьеры Рузвельта в рядах республиканской партии после возвращения в Нью-Йорк, Мак-Гахан более подробно остановилась на эпопее «молодецкого полка Тедди Рузвельта» (они же «буйные всадники»). В нем оказалось немало, как она пишет, «представителей „золотой молодежи“, бывших воспитанников восточных университетов, салонных шаркунов и по большей части сыновей миллионеров». Кроме них в полк, из-за любви Рузвельта к спорту, были набраны профессиональные атлеты и ковбои — «борцы против индейцев на Дальнем Западе», а также самые достойные сотрудники нью-йоркской полиции, когда-то руководимой Рузвельтом. И все они охотно приняли его предложение присоединиться к отряду. «Многие, весьма многие люди, даже и в наиболее образованных слоях

общества, — поясняя автор статьи, — склонны рассуждать, что если на войну с таким энтузиазмом бросился Рузвельт, — война та не может быть войной несправедливо...»^[538] Варвара Николаевна окрасила свой очерк легкой иронией по отношению к главному его герою. Вероятно, Верещагину, очарованному фигурой Теодора Рузвельта, полезно было бы прочесть этот номер «Русского обозрения», прежде чем браться за кисть и живописать боевые действия «буйных всадников» на Кубе. Но создается впечатление, что этой статье он не читал, иначе — как знать — может, и не стал бы прославлять дела «золотой молодежи» и «салонных шаркунов». Они в России и в Америке имели много сходства, и те качества, которые считались в их среде признаком «избранности», никогда не вызывали у Василия Васильевича большой симпатии.

Как и было обещано, американский президент вновь принял гостя из России вечером, и они общались два с половиной часа. «Я имел случай, — писал Верещагин в путевых заметках, — еще раз оценить простоту и откровенность речи этого, видимо, очень сильного, физически и нравственно, человека». Говорил в основном Рузвельт, подробно рассказывая о штурме испанского форта в Сан-Хуане (Сан-Жуане, как пишет Верещагин). «Не думаю, — заметил художник, — чтобы он хотя в чем-нибудь рисовался, когда, покачиваясь в кресле-качалке, объяснял не только свои действия, но и мысли и чувства в памятный ему день штурма С.-Жуанских высот, пожалуй, единственного серьезного сухопутного дела всей испанской кубинской кампании»^[539].

В заключение беседы президент пообещал подарить гостю свою книгу об этой боевой операции и пригласил прийти еще раз на следующее утро — он познакомит художника с людьми, которые окажут ему всю

необходимую помощь. Василий Васильевич явился, как и было предложено, к одиннадцати утра, застал в Голубой гостиной нескольких министров и какого-то старика-фермера с членами его семейства. Вскоре вышел из своего рабочего кабинета президент, поздоровался, пожав всем руки, и «всё это с громким заразительным хохотом». Верещагин, описывая очередную встречу с американским президентом, сравнивает: «Можно только удивляться умению Рузвельта всякому сказать какую-нибудь шутку, со всеми и посмеяться и поговорить о деле, в противоположность покойному президенту Мак-Кинлею, всегда торжественному, медлительному в речах и поступках, почти никогда не позволявшему себе снисходить до шутки и панибратства с кем бы то ни было». Возможно, в тот день Василию Васильевичу пришло на память и иное сравнение: как тщетно прождал он намеченной аудиенции в приемной цесаревича, великого князя Александра Александровича, и в конце концов услышал, что «их высочество» сегодня принять его не сможет. Здесь же всё было сделано быстро и четко: Рузвельт представил его министру и военному секретарю, предложив им снабдить гостя из России необходимыми письмами и рекомендациями.

Вечером того же дня Верещагин получил от Рузвельта обещанную книгу, которую художник нашел «чрезвычайно интересной». К тому времени Теодор Рузвельт был уже автором нескольких трудов по истории Соединенных Штатов, в частности о завоевании Дальнего Запада. Но эта книга, «Буйные всадники», вышедшая в Нью-Йорке в 1900 году, конечно, имела для него особое значение, поскольку рассказывала о его собственном военном опыте. На ее титульном листе была помещена фотография Рузвельта в военной форме, в походной шляпе и длинных, до локтя, кавалерийских перчатках. Уже в первых строках

«Буйных всадников» можно прочесть признание автора, что за год до начала войны с Испанией он проповедовал со всей страстью и рвением, какие накопил в своей душе, что его страна обязана осуществить вторжение на Кубу и использовать эту возможность для изгнания испанцев с земли Америки. И тогда же он решил, если война начнется, непременно отправиться на фронт.

Завершая в своих заметках рассказ об американском лидере, Верещагин писал: «Лично о Рузвельте скажу, что этот человек, сделавшийся президентом случайно, как раз попал на свое место... Его сделали вице-президентом против его воли, т. к. эта должность обыкновенно убивает политическую деятельность человека, но вышло, что он продвинулся как раз туда, куда хотелось попасть. Теперь он находится в исключительно счастливом положении президента республики, ничем никому не обязанного, не связанного никакими обещаниями... Так что он действует свободно, по совести» ^[540].

Нетрудно заметить, что, рассуждая о фигуре Теодора Рузвельта, Верещагин, по существу, создал в меру сдержанный, но всё же вполне отчетливый панегирик американскому президенту. Что же касается полной свободы «действовать по совести», то нужно пояснить программные установки Рузвельта, которые он пропагандировал еще за три года до занятия президентского поста. Будучи заместителем военно-морского министра и выступая в июне 1897 года на выпуске морских офицеров, он говорил, что все великие господствующие расы — это расы сражающиеся и что никакой триумф мира не может сравниться с триумфом войны. Желание избежать войны знаменует для расы начало сумерек и т. п. Дотошные газетные аналитики подсчитали, что слово «война» было в этой речи

Рузвельта самым популярным и употреблялось (разумеется, в наступательном контексте) 62 раза!

Скорее всего, эта яркая речь Рузвельта также не была известна Верещагину, иначе бы он, возможно, не взялся за изображение его военных подвигов. Получилась же поистине курьезная ситуация: «апостол мира», как некоторые критики называли Верещагина, решил восславить в своей живописи «апостола войны».

Получив от помощников Рузвельта все необходимые инструкции и рекомендательные письма, Василий Васильевич выехал для написания этюдов на Кубу. Он побывал в Гаване, Сантьяго, самым тщательным образом осмотрел холм Сан-Хуан, где развернулись боевые действия «буйных всадников» против оборонявших его испанцев. Кубинские впечатления отразились в написанных на острове этюдах — с видами гавани с торчащими из воды останками испанских судов, затопленных американцами, с крепостью Святого Якова (Яго), с холмом Сан-Хуан. Готовясь к созданию большого полотна о военных действиях на Кубе, художник сделал зарисовки американских солдат и офицеров в походной форме.

В путевых заметках для российских читателей Верещагин писал, что, хотя американцы находились на Кубе сравнительно недолго, они многое успели сделать, особенно в области ликвидации ранее свирепствовавшей там желтой лихорадки и уничтожения для этого особой разновидности комара, вызывавшего заразу. В санитарном оздоровлении местности, отмечал автор, огромная заслуга американского администратора Кубы, врача по профессии, бригадного генерала Вуда. «Город Гавана, конечно, никогда при испанском владычестве не был в таком цветущем состоянии: чистота на улицах, яркая зелень на площадях; помина нет о диких собаках и

кошках, валявшихся по улицам и наполнявших их зловонием». В этих строках слишком явно чувствуется, что перо Верещагина в данном случае направлялось пояснениями американских консультантов. Он ведь не был в Гаване во время прежнего владычества и, стало быть, никак не мог без их помощи представить, как выглядел город при испанцах. Говоря о генерале Вуде, художник считает нужным отметить, что он — большой приятель президента Рузвельта, стоявший у истоков создания полка «буйных всадников».

Рассуждая о перспективах независимости Кубы, Василий Васильевич писал, что обещание признать эту республику большинство американцев считают величайшей глупостью, когда-либо сотворенной правительством Соединенных Штатов. Однако с точки зрения политики эти действия произвели положительный эффект, поскольку рассеяли подозрения и недоверие к Соединенным Штатам со стороны республик Южной Америки, «боявшихся быть съеденными вслед за Кубой». Художник заметил, что, насколько ему известно, большинство американцев хотели бы присоединить Кубу к Соединенным Штатам, но открыто признаются в этом немногие. Против этого не возражали бы даже некоторые состоятельные кубинцы, видящие в подобном шаге единственный выход из переживаемого страной экономического кризиса. Однако таких людей на Кубе мало — гораздо больше неимущих. Очерк художника завершился раздумьем: «Голытьба на Кубе, конечно, стоит за свободу и независимость во что бы то ни стало, но сумеет ли она провести их и направить правительство республики к твердости, неподкупности и нелицеприятности — покажет только будущее»^[541].

Вернувшись в апреле в Вашингтон и вновь встретившись с Рузвельтом, Верещагин рассказал ему о

своих впечатлениях от поездки на Кубу, отметив вклад генерала Вуда в положительные преобразования на острове. Эта часть его рассказа по понятным причинам особенно порадовала американского президента, и он с жаром подхватил: «Не правда ли, он просто необыкновенный администратор?!» — «Совершенно верно, необыкновенный», — согласился русский гость и в подтверждение этого приятного обоим вывода рассказал президенту, что не только санитарное состояние Кубы улучшилось, но и упорная борьба с коррупцией принесла свои плоды, о чем Рузвельт, конечно, прежде уже был информирован самим Вудом ^[542].

Встрече с президентом предшествовал забавный инцидент, о котором Верещагин поведал в письме жене: «Приехавши с Кубы, я перевел часы, да неверно — на целый час назад против того, что следует, — и пришел к президенту завтракать на целый час позже, чем он звал. Все, и он, и его гости, смеялись. Рузвельт хотел состряпать что-нибудь вроде скороспелого завтрака, но я отказался и поел в ресторане» ^[543].

Собираясь теперь основательно поработать в Вашингтоне, Верещагин поселился в части города, расположенной неподалеку от Белого дома, по другую сторону реки Потомак, и называемой Форт Майер (это была, вероятно, территория военного городка). «Завтра, — писал он Лидии Васильевне, — пойду устраивать себе временное помещение для работы — высокий забор и навес. Надеюсь, осилю картину и еще несколько, хотя можешь представить, каково работать на людях, — кругом офицеры и даже семьи их» ^[544].

Из воспоминаний сына художника известно, что, стремясь к исторической достоверности, Верещагин встречался с некоторыми участниками штурма холма

Сан-Хуан, рисовал их. Позировал ему для картины и американский президент.

Извещенная мужем, что осенью он собирается устроить в Нью-Йорке аукцион по продаже своих картин, Лидия Васильевна сочла полезным кое о чем предупредить его:

«Будь осторожен с аукционом и аукционистами. У нас в Москве такой был случай недавно. Продавалось имущество Саввы Ивановича Мамонтова — богатейший дом, великолепнейшие вещи, картины и пр. Думали собрать целое состояние и ничего не собрали, потому что на аукцион явились такие люди, которые публику не допустили туда, обманывали и сами за пустяки приобрели всё богатство.

В Америке это сделать, пожалуй, еще легче, чем здесь, в особенности с иностранцами. Боюсь, что ты ничего не получишь и богатство останется в руках Макдоны и его подставных лиц»^[545].

Из письма Лидии Васильевны явствует, что она не очень-то доверяла адвокату Верещагина Генри Макдоне.

В том же письме жена художника выразила опасение, что он не пришлет ей две тысячи рублей, которые были ей нужны на семью, неотложные расходы и возврат долгов. Управляющий их имением на Кавказе бомбардировал Лидию Васильевну письмами с требованием денег на уход за имением: «Если Вы оставите без последствий мои письма о высылке денег, то я слагаю с себя всякую ответственность... Самое лучшее, если Вы меня освободите от обязанностей управляющего имением, за что буду очень Вам благодарен»^[546].

В июне Верещагин передал в подарок Рузвельту две небольшие картины. Вероятно, это были этюды, исполненные им на Кубе, скорее всего, один из видов

холма Сан-Хуан и, возможно, морской пейзаж с затопленными испанскими кораблями. Президент в ответ написал:

«Мой дорогой мистер Верещагин!

Я очень благодарен Вам за эти две небольшие картины. С Вашей стороны было очень любезным послать их мне.

Преданный Вам Теодор Рузвельт»^[547].

Однако одним только вежливым письмом президент не ограничился. То ли по поводу одной из присланных ему картин, то ли при личном свидании с художником, пожелав ознакомиться, как идет работа над его большим полотном, Рузвельт, по уверению одной из американских газет, высказал свою критику — он нашел погрешности в изображении листвы деревьев на холме Сан-Хуан. Старавшийся всегда соблюдать точность в деталях, Верещагин счел необходимым принять во внимание замечание президента и именно по этой причине, как утверждала газета «New York World», в июле вновь выехал на Кубу.

А в это время выставка его картин, по соглашению с чикагским Институтом искусств, совершала турне по городам Америки.

С помощью Киркора Лидии Васильевне всё же удалось решить болезненную для семьи денежную проблему: их участок в Серебряном Бору был уступлен другому арендатору. Василий Васильевич узнал эту новость с некоторым опозданием, после возвращения из своей второй поездки на Кубу, и был чрезвычайно огорчен, о чем свидетельствует его письмо Киркору, отправленное в начале августа, с иронической «благодарностью» за «скорую сдачу Серебряного Бора». «Работа стольких лет пошла прахом, — писал он. — Я только что послал деньги для взноса за Бор. Не знаю,

где смогу лечить свою обычную лихорадку, которую сулит Сухум»^[548].

Принято считать, что с декабря 1901 года по ноябрь 1902-го Верещагин, в связи со своей американской выставкой, всё время находился за пределами России. И всё же есть основания полагать, что художник завершал работу над полотном осенью 1902 года в Москве, в своей мастерской в доме «за Серпуховской заставой». Полотно, как сообщила В. Мак-Гахан российским читателям, было больших размеров: пять футов в ширину и девять в высоту, то есть примерно полтора на три метра. Сознывая свою ответственность не только перед американской публикой, но и перед президентом Рузвельтом, Верещагин, в конце концов, не считаясь с затратами, предпочел заканчивать эту картину в наиболее удобных для него условиях. Была и другая веская причина, побуждавшая художника вернуться в это время на родину, — его шестидесятилетний юбилей в середине октября: было приятнее отметить, хотя и скромно, знаменательное событие в кругу семьи, нежели одиноко переживать его в Америке. О приезде Верещагина в Москву и пребывании там в режиме строжайшей конспирации говорит отсутствие в его бумагах какой-либо корреспонденции в сентябре — октябре. И еще один аргумент в пользу этой версии — сохранившееся в архиве художника письмо на его имя в Москву, отправленное 7 октября 1902 года Гамбургской паровой компанией, осуществлявшей рейсы в Америку. В уведомлении из Гамбурга говорилось, что господину Верещагину по его письму зарезервировано место 2 в каюте 105 на пароходе «Августа Виктория», отправляющемся из Гамбурга 23 октября^[549].

Вполне возможно, что, приехав в Россию, Василий Васильевич сделал последнюю отчаянную попытку с

помощью высокопоставленных знакомых убедить царское правительство приобрести коллекцию картин о войне 1812 года и тем самым уберечь их от продажи на аукционе в Нью-Йорке. Положительное решение по этому вопросу было принято царским двором накануне аукциона.

В начале ноября Верещагин был уже в Нью-Йорке и готовил выставку своих картин в галерее Астора фешенебельного отеля «Уолдорф Астория». Предварительный показ картин для журналистов состоялся 13 ноября, но, к разочарованию собравшихся, самого художника на вернисаже не было. Отсутствовала на выставке и картина, вызывавшая наибольший интерес представителей прессы, — «Штурм холма Сан-Хуан», запечатлевшая «буйных всадников» и возглавлявшего их Теодора Рузвельта. В репортаже об этом событии газеты «New York World» говорилось, что среди журналистов распространились слухи, будто что-то неладное произошло в студии художника в районе Bryant Park, где на прошлой неделе побывал президент Рузвельт и провел 20 минут, «восхищенно созерцая картину». На вопросы о Верещагине организатор выставки и аукциона О'Брайен смущенно отвечал: «Не представляю, что с ним случилось. Он был здесь около полудня и ушел очень сердитым. Да вы же сами знаете, каковы эти гении!»^[550] Но вскоре посыльный принес записку от художника, извещавшую, что он болен и присутствовать на вернисаже не сможет. Служащий того дома, где была расположена студия, сообщил, что художник находится там и картина тоже в студии. Опрошенный администратор заявил, что он ничего не знает, кроме того, что русский художник занял студию четыре дня назад. Ближе всех к истине был, пожалуй, аукционист О'Брайен, заявивший, что мистер Верещагин очень тщательно работал над своей

картиной и ради достижения наибольшей правдивости дважды ездил на Кубу, притом второй раз — после критики, высказанной президентом Рузвельтом по поводу неточностей в изображении лиственного покрова на холме Сан-Хуан. Не исключено, что строгий к своей работе художник, после того как президент еще раз взглянул на его полотно, решил вновь что-то поправить. Газетный репортаж заканчивался упоминанием, что всего на выставке представлены 44 картины — о войнах американцев на Филиппинах и на Кубе, полотна о кампании Наполеона в России и еще несколько работ, среди которых выделялись впечатляющие виды гор.

О выставках Верещагина в Чикаго и Нью-Йорке, а также о завершившем их аукционе российским читателям сообщила Варвара Николаевна Мак-Гахан в большой статье, опубликованной в двух декабрьских номерах газеты «Московские ведомости» под названием «Продажа коллекции картин Верещагина в Нью-Йорке». Сопоставляя громкий успех показа картин Верещагина в Чикаго со сравнительно скромным интересом, проявленным к ним в Нью-Йорке, Мак-Гахан видела две основные причины столь различного отношения публики. Мотив первый — это ревность. Поклонники таланта Верещагина, писала она, еще прошлой осенью предупреждали художника, что он делает «непоправимую ошибку», предоставляя возможность жителям Чикаго первыми увидеть его новые работы. Самолюбивые ньюйоркцы не простят ему, что он отдал предпочтение жителям «неотесанного» Чикаго, и некоторые, наиболее гордые, просто проигнорируют его выставку. Мотив второй — не вполне удачное сочетание места и времени проведения показа картин. «Уолдорф Астория» — один из самых роскошных отелей в Соединенных Штатах. И хотя плата за вход в галерею Астора, где экспонировались картины, была такой же,

как на выставке в Чикаго, но «уличная толпа» не привыкла бывать в дорогих отелях и обычно обходит их стороной. В таких местах чаще сходятся самые богатые и элегантные, «сливки» американского общества. И они действительно заглядывали в галерею Астора, обычно между часом и тремя пополудни, как раз перед «ленчем» или после него, чтобы затем вернуться на поглощавшую всё их внимание выставку лошадей в Медисон-сквер-гарден. Потому, вероятно, и автор картин так редко появлялся в этом отеле.

Серьезные любители искусства, заключала Мак-Гахан, и люди, интересующиеся талантом Верещагина, начали посещать выставку лишь в последние дни ее работы, когда представление породистых лошадей было закончено и «элегантная публика» разъехалась по своим загородным дачам, где она в основном и проживает в это время, пока не выпадет снег.

Накануне аукциона по продаже картин информация о нем попала на страницы некоторых крупных изданий Нью-Йорка. Например, журнал «The Art Interchange» писал: «Коллекция картин Верещагина, которая была показана в различных городах нашей страны и в ноябре выставлена в Нью-Йорке, будет здесь же продана на аукционе... Результаты же этой продажи, вероятно, удивят автора картин более, чем саму публику»^[551]. Эта краткая информация говорит о том, что писавший ее художественный критик был, без сомнения, знаком с тем, как продаются картины в Нью-Йорке, кем они покупаются, и что-то знал о предстоящем аукционе, о чем пока предпочитал помолчать.

О самом аукционе более подробно написала В. Н. Мак-Гахан. Она сообщала, что среди выставленных в галерее Астора картин «из эпопеи военных подвигов Америки» наибольшее внимание вызывала «великолепная по колориту» картина «Штурм Сан-

Хуана». Пересказав читателям «Московских ведомостей» сюжет этого большого полотна, Варвара Николаевна отметила, что Т. Рузвельт заинтересованно следил за процессом его создания и давал русскому художнику много советов. Перед тем как оно было выставлено в галерее Астора, «президент Рузвельт, приехавший тогда в Нью-Йорк всего на несколько часов на церемонию торжественного открытия новой коммерческой палаты, урвал-таки четверть часа от официальных своих обязанностей и заехал к художнику в его мастерскую, чтобы полюбоваться на картину в законченном виде»^[552]. Немалое впечатление, по словам Мак-Гахан, произвело полотно и на других участников изображенного на нем штурма. Попутно корреспондентка сообщала, что Рузвельт снабдил Верещагина фотографиями нескольких солдат своего полка, и потому некоторые фигуры первого плана имеют полное сходство с натурой.

Сам же Рузвельт, воевавший в чине полковника, продолжала Мак-Гахан, «является на полотне несколько туманною фигурой, вдали, на заднем плане, на коне — подняв руку: изображен тот момент, когда Рузвельт крикнул полку свой ставший историческим призыв к действию: „Come on, boy!“^[553]»^[554]. Понятно, что эта картина, имеющая ценность документа американской истории, вызвала на аукционе наибольший интерес. Ее «отбил» у всех других покупателей некий Дж. А. Брандер, заплативший за «Сан-Хуан» 18 тысяч долларов (примерно 36 тысяч рублей). Он же стал обладателем еще двух картин, изображавших военные действия американских войск на Филиппинах, — «Генерал Макартур со штабом в Калукане» и «Битва при реке Сапоте». Первая обошлась ему в 550 долларов, а вторая — в 2100. Счастливый Брандер поведал журналистам, что теперь он

собирается устраивать выставки этих трех исторических картин (само собой, за входную плату) по городам Америки и таким образом «отложить кругленький капитал без особой затраты собственной энергии».

Неплохо пошли на аукционе и две картины с изображениями допросов американцами филиппинцев-тагалов — перебежчика и подозреваемого в шпионаже: первая была куплена за 1700 долларов, вторая — за 2750. Однако на аукционе, по замечанию Мак-Гахан, поговаривали, что на все картины Верещагина об американских войнах ожидалось более высокие цены, чем те, по которым они были проданы. Так, предполагалось, что полотно «Штурм Сан-Хуана» будет куплено не менее чем за 25 тысяч долларов. Похоже, существовал предварительный сговор с целью сбить цены, о чем был осведомлен и автор заметки в американском художественном журнале. Мак-Гахан также писала о сговоре «тех людей, которые здесь живут покупкою картин для спекуляций».

Вероятно, специально для показа в Америке Верещагин выполнил копии своих прежних работ — «Портрета дворецкого» («Отставной дворецкий») и «Портрета нищенки». Первая была продана за 1250 долларов, вторая — за 900. За вид горы Казбек было уплачено 2500 долларов. В целом же, упоминала Мак-Гахан, аукцион принес 43 070 долларов — примерно 87 тысяч рублей.

Аукцион обернулся разочарованием для здешних спекулянтов, когда при открытии торгов было объявлено, что все 20 картин, «относящихся к нашествию Наполеона на Россию», снимаются с продаж, поскольку они приобретены российским правительством. По словам Мак-Гахан, за несколько дней до аукциона эти спекулянты, составлявшие сплоченную группу в пять — восемь человек, как

коршуны, собирались возле картин, обсуждая их достоинства и явно договариваясь, чтобы не позволить никому повышать цены на них. Купив картины по искусственно заниженным ценам, они с большой выгодой для себя перепродали бы их «тугим на подъем здешним дирекциям картинных галерей и музеев», а то и обратно в Старый Свет — возможно, тому же русскому правительству. «Велико и нескрываемо было горе этих господ-коршунов, когда добыча была вырвана из самых их рук... Нельзя не порадоваться такому исходу дела и тому, что эта замечательная коллекция не будет разрознена»^[555], — завершала рассказ об аукционе Мак-Гахан.

Для Верещагина, да и для всех поклонников его творчества в России, это действительно была очень хорошая новость. Что же до проданных на аукционе нескольких картин, по выражению В. Мак-Гахан, из «эпопеи военных подвигов Америки», то жалеть о том, что они остались на американской земле, видимо, не приходится. Художник писал их не для российских зрителей, а в расчете на американцев. Как он сам относился к этим полотнам, неизвестно. Но можно быть уверенным, что при их создании он и не помышлял о том, чтобы подняться в своем творчестве на какую-то более высокую ступень. Его цели были скромнее: во-первых, хотелось доставить удовольствие президенту США Теодору Рузвельту; во-вторых, заработать денег, которые в тот момент были остро ему необходимы.

Глава тридцать седьмая МЕЧ И ХРИЗАНТЕМА

Распродажа картин на аукционе в Нью-Йорке и приобретение царским двором за 100 тысяч рублей серии картин о войне 1812 года значительно поправили материальные проблемы семьи Верещагиных. Убедить

императора и его приближенных в необходимости сохранить исторические полотна для России было отнюдь не просто. Самую деятельную роль в этом сыграл военный министр Алексей Николаевич Куропаткин, и художник в январе 1903 года с благодарностью писал ему: «Вы больше всех приняли участие в моих работах из эпохи 1812 года и влияли на приобретение их»^[556].

О шестидесятилетием юбилее известного художника, уже год находившегося со своей выставкой в Америке, в России никто не вспомнил. Отчасти в забвении имени Верещагина был виновен он сам, заняв в русской художественной жизни совершенно обособленную позицию и державшийся в стороне от каких-либо творческих объединений. Пришлось немного напомнить о себе. Для этого он использовал поздравление, по ошибке присланное ему еще годом ранее венскими художниками. По подсказке Верещагина (выше уже упоминалось, что в октябре он находился в Москве, но не хотел, чтобы его приезд получил огласку), Лидия Васильевна направила поздравительный адрес венских художников Стасову на предмет возможной его публикации. Критик в ответ сообщил, что *с величайшим удовольствием* сделает это, но поинтересовался, не будет ли сам Василий Васильевич возражать против такой публикации. Получив соответствующие заверения, а также некоторые сведения о его последних работах, Стасов подготовил корреспонденцию «Известия о Верещагине», содержащую и юбилейный адрес венских художников. 1 ноября 1902 года она была опубликована в «Новостях и биржевой газете».

Картины о войне с Наполеоном были приобретены на условиях, что Верещагин продолжит работу над этой серией, и в январе министр двора барон Фредерикс уже

шлет художнику запрос, когда он намерен представить эскизы обещанных им будущих картин. Однако Василий Васильевич хочет теперь немного отдохнуть от этой темы и, чтобы отделаться от барона, уведомляет его, что обычно не пишет эскизы для картин, а разрабатывает их в голове, «иногда в продолжение многих лет», после чего сразу переносит на полотно. Кратким разъяснением художник не ограничился — приоткрыл своему высокопоставленному корреспонденту некоторые тайны своей «творческой кухни»: «Не сочтите это за каприз — я искренне думаю, что предварительное исполнение картины в малом виде отнимает у художника часть энергии и вдохновения для исполнения самой картины, которая из-за этого часто выходит более вялою, менее интересною, чем эскиз ее»^[557].

Весной 1903 года Василию Васильевичу пришлось поучаствовать в специальном заседании Московской городской думы, посвященном состоянию дел в Третьяковской галерее. Речь шла о закупочной политике совета галереи. Руководил им городской голова князь В. М. Голицын, а членами были дочь Третьякова А. П. Боткина, художники И. С. Остроухое, В. А. Серов и представитель купеческих кругов Москвы И. Е. Цветков. Заседание это было инспирировано Цветковым. Плохо разбираясь в современной живописи, он неоднократно выражал свое резкое несогласие с решениями о приобретении тех или иных картин для галереи, которые принимал совет, а точнее — державшиеся единой позиции Остроухое, Серов и Боткина, составлявшие в нем большинство. Так, весной 1902 года Голицын и Цветков протестовали по поводу приобретения с выставки объединения «Мир искусства» нескольких полотен Я. Ционглинского, П. Петровичева и К. Сомова. Их позицию поддержали некоторые органы

прессы. Газета «Новости дня» писала: «Члены совета Третьяковской галереи во что бы то ни стало хотят завести в галерею целый ряд плохих картин... Что стало бы с бедным П. М. Третьяковым, если б он мог видеть, что делают его преемники, впрочем, не им избранные»^[558].

В январе 1903 года вновь произошло столкновение мнений в совете в связи с покупкой с персональной выставки Константина Сомова его картины «Дама в голубом». После того как Остроухов, Серов и Боткина приобрели за 2500 рублей полотно Н. Рериха «Город строят», Голицын и Цветков вновь высказали свое недовольство, считая цену картины слишком завышенной. На основании этих случаев разногласий в деятельности совета Голицын и Цветков поставили вопрос о пересмотре положения об управлении галереей. Для этого была создана специальная комиссия во главе с профессором Московского университета, юристом С. А. Муромцевым. Отстаивая решение о приобретении работы Рериха, Остроухов писал Муромцеву: «...Картина Рериха, как почти всё новое, смелое, талантливое, не имела при появлении своем успеха в публике. Ее понял, оценил и любил, как всегда, пока лишь небольшой кружок людей, действительно любящих и чувствующих искусство, живущих им»^[559].

Приглашая Верещагина на заседание Думы, посвященное деятельности закупочной комиссии совета, оппоненты Остроухова, Серова и Боткиной рассчитывали, что известный художник поддержит их позицию — выступит против приобретения новаторских, «декадентских», как иногда их уничижительно называли, полотен молодых художников и будет защищать консервативный подход к пополнению Третьяковской галереи. И этот расчет имел под собой

основания. Один из идеологов «Мира искусства» Александр Бенуа неоднократно критиковал картины Верещагина. Значит, рассуждали люди из компании Цветкова, можно ожидать, что известный своим горячим нравом Верещагин в отместку резко выступит против тех картин, которые приобретались для галереи с выставок «Мира искусства». Но здесь они просчитались. Мелко мстить кому-либо, сводя личные счеты, было отнюдь не в характере Верещагина, да и подход его к современной живописи был совсем не таким, как это мнилось Цветкову и его единомышленникам. О своем отношении к «новым веяниям» в искусстве Верещагин говорил в начале 1897 года по возвращении из Берлина, где проходила его выставка, в интервью корреспонденту «Петербургской газеты», защищая право импрессионистов на художественный поиск.

Сходным образом он выступил и на заседании Думы, о чем писал в воспоминаниях о художнике П. В. Андреевский: «Известен тот шум, который был вызван покупкой для Третьяковской галереи картин нового направления, и те нарекания на совет галереи, который осмелился пополнить сокровищницу русской живописи „декадентскими“ произведениями. По этому поводу в здании городской думы было созвано особое заседание, на которое пригласили и Верещагина. Противники новых веяний возлагали на него большие надежды, но он не оправдал их: горячо заступился за руководителей галереи, указав, что П. М. Третьяков хотел из своей галереи сделать отражение разных направлений русской живописи, а не музей какой-либо одной школы, и если бы он был жив, то поступил бы так же, как совет галереи»^[560]. О решительной позиции Верещагина на заседании Думы в защиту «декадентов»

против «обскурантов» писал в мемуарах «Моя жизнь» и Игорь Грабарь.

В одной из своих газетных заметок Василий Васильевич высказал проницательное суждение о связи новой французской живописи, школы «импрессионизма», с японской художественной культурой. Об увлечении художников этого круга всем японским — кимоно, веерами, гравюрами — писал известный исследователь истории импрессионизма Джон Ревалд. Недаром на портрете Э. Золя, страстного пропагандиста творчества импрессионистов, написанном Эдуаром Мане, изображены две висящие на стенах японские гравюры. Интерес к японской культуре испытывал и Верещагин. Еще в ту пору, когда он собирался в свое первое путешествие в Индию, он хотел попасть и в Японию. Но тогда планы пришлось поменять. Теперь же он был намерен наконец-то осуществить эту мечту: вновь появились деньги на дальнюю дорогу, американские заботы и тревоги остались позади — пора было отправляться в новое странствие. Так уж устроена его жизнь, что без путешествий и новых впечатлений ему трудно найти свежие сюжеты для своих картин.

В августе художник прибыл во Владивосток, и здесь ему открылось, что обстановка на дальневосточной границе России становилась всё напряженнее. Япония открыто выражала свое недовольство слишком активными, по ее мнению, действиями России в Китае^[561]. Договор с Китаем об аренде Порт-Артура, русские лесные концессии на реке Ялу, под видом которых осуществлялось прикрытие Порт-Артура с суши, интересы России в китайской Маньчжурии — всё это вызывало нескрываемое раздражение со стороны Японии. У милитаристских кругов Страны восходящего

солнца крепло желание бросить России вызов и помериться с ней силой на суше и особенно на море. С этой целью в короткий срок был значительно обновлен японский флот.

Накануне отъезда в Японию, 21 августа, Верещагин писал Лидии Васильевне, что испытывает нехорошее чувство, поскольку едет 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. Теперь стоит во Владивостоке половина нашего флота — остальное осталось в Порт-Артуре. Там никого из иностранцев не пускали смотреть наши корабли, и теперь, когда они стоят на владивостокском рейде, все бросились разведывать, что у нас за флот... Сегодня меня звали на английский корабль, но я не поеду. По всем отзывам, у Японии и флот, и сухопутные войска очень хороши, так что она, в том нет сомнения, причинит нам много зла. Первое время они натворят чудес, потому что обозлены и поведут войну беспощадно, на это последнее наша добродушная нация не способна и, конечно, будет стараться „не очень вредить“. У них всё готово для войны, тогда как у нас ничего готового, всё надобно везти из Петербурга»^[562].

По давней привычке информировать читающую публику о своих передвижениях по далеким землям и делиться путевыми впечатлениями Верещагин посылает корреспонденции в «Новости и биржевую газету». Он пишет, что в «Grand Hotel», «лучшей из городских гостиниц», живет много иностранцев, желающих добраться в Европу через Сибирь. Но есть в ней и другие постояльцы — английские военные моряки, следующие в Японию, и туда же собрался

подружившийся с русским художником новозеландский корреспондент Стюарт. Англичане пригласили Стюарта побывать на своем судне. Вернувшись с познавательной экскурсии, новозеландец чистосердечно ответил на вопрос Верещагина, что интересного слышал он от хозяев корабля: по мнению англичан, будет хорошо, если японцы зададут русским основательную трепку. Вместе со Стюартом Василий Васильевич взял билет на пароход, вскоре отправлявшийся в Японию. Специфический груз, который он вез с собой, имея в виду предстоящие художественные занятия в Японии, — огромный деревянный ящик с холстами, красками, рисовальными принадлежностями, складной кроватью и стульями — Верещагин, ввиду осложнения российско-японских отношений, почел за лучшее обезопасить от придирок японской таможни. С этой целью он посетил японского консула во Владивостоке господина Камакаву. Объяснив характер своей поездки в Японию, художник встретил со стороны консула полное понимание и получил от него запечатанное письмо для таможенников и устное предупреждение не рисовать «крепостей, фортов и вообще всего служащего к обороне страны». Впрочем, опытному путешественнику, следовавшему в страну, которая собиралась воевать с Россией, об этом можно было и не говорить.

Перед отъездом выяснилось, что российский посланник в Токио, старый знакомый художника по Вашингтону барон Розен, находился в это время на отдыхе в горах Никко — именно в той местности, куда собирался приехать Верещагин, чтобы сделать этюды расположенных там старинных храмов XVI века. Что ж, судьба, кажется, благоприятствовала поездке. И вот настал день отплытия. После прощания со знакомыми, которых художник успел завести в российском порту, небольшой катер доставил Верещагина вместе с

другими пассажирами к стоявшему на рейде японскому судну. «Было немного тоскливо на душе, — писал Верещагин в заметках для газеты. — Что будет впереди, в стране, в данное время очень враждебно настроенной против нас, что случится дома между милыми семьями?»

При высадке на японский берег Василий Васильевич не на шутку переживал за свой багаж: не станут ли местные таможенники бесцеремонно трясти его в надежде найти нечто запрещенное к провозу? Но письмо консула Камакавы подействовало — багаж был пропущен без досмотра. «Я вздохнул свободно, — описывал свои чувства художник, — потому что не забыл еще пытки, вынесенной не очень давно при досмотре моего художественного скарба американской таможней в Маниле: жутко вспомнить, до чего там, при свободных американских учреждениях, придирчивы и неприятны таможенные порядки» ^[563].

Теперь можно было с легкой душой садиться в вагон поезда, следующего через Киото в Токио. И первое, что бросилось в глаза на японской земле, — это необычные для европейцев размеры всех деталей быта: непривычно маленькие вагоны, отделения в них для пассажиров, умывальники — «до того миниатюрны, что в них трудно поворачиваться». На замечание по этому поводу художник слышит ответ соседа-японца: «Это по нашему росту: мы маленькие, и для нас достаточно».

К тому времени Япония, долго остававшаяся страной, закрытой для чужеземцев, и лишь сравнительно недавно отказавшаяся от режима добровольной изоляции, была мало известна и в России. В небольшой книжке «Япония и японцы», изданной в 1901 году журналом «Русская мысль», в рассказе о климате, быте, истории и культуре Страны восходящего

солнца подчеркивалось, что необходимо лучше знать близкого соседа России: «Европейские политики единогласно утверждают, что этой стране принадлежит громадная будущность: они доказывают, что в небольшой промежуток времени она двинулась далеко вперед и сделала то, на что европейским народам иногда нужны были целые столетия»^[564].

Зная, насколько интересны могут быть соотечественникам любые его наблюдения на этой terra incognita, Верещагин фиксирует в путевых заметках необыкновенную, в связи со здешним теплым и влажным климатом, пышность растительности, заметную уже из окна вагона, — «будто сплошной сад»; тщательно ухоженные поля — «всякий самонадеянный кусок земли»; аккуратность и даже зажиточность в облике домов и ферм. Поневоле напрашиваются сравнения: «...нашей бедноты с разваливающимися крышами и прогнившими, покосившимися гуменниками и сараями, не видно». В поезде, где места пассажиров первого класса не имеют отдельных купе и все вагоны соединены между собой для прохода, он обращает внимание на шокирующую европейцев свободу нравов. Сосед-японец может, не заботясь о присутствии спутников (и спутниц), непринужденно раздеться до набедренной повязки и докрасна растирать тело полотенцем. Что же до женских нарядов, то сразу бросаются в глаза яркие и богатые широкие пояса их одеяний, составляющие «главную гордость и красоту туземки». Столь же замечательны и их замысловатые прически. Отличительная черта всех японцев, по наблюдению художника, — их привычка улыбаться при любых обстоятельствах, как веселых, так, равно, и грустных. И в этой привычке он видит не только стремление скрывать свои истинные чувства, но и проявление некоторых анатомических особенностей

японских лиц. Русскому путешественнику кажется, что среди японок нет красавиц в нашем понимании, но немало, как и во Франции, женщин миловидных. И тут же следует замечание о том, как нелегка доля японских женщин, работающих на полях и дома, привязав к себе детей, «когда матери приходится нагибаться и разгибаться, имея при себе одну или две качающиеся во все стороны сонные головки».

Отдельная глава в путевых заметках художника посвящена боевому настрою тогдашнего поколения японцев, их жажде отвоевать себе «жизненное пространство». Эта глава была опубликована в петербургской газете 1 февраля 1904 года, спустя несколько дней после начала военных действий Японии против России. Дав ей название «Воинствующие японцы», художник писал, что «японская нация прямо угорела от военной славы, приобретенной в столкновениях с Китаем, и от дружных похвал всего цивилизованного мира». По его мнению, нельзя строго осуждать Японию «за поползновение перебраться на материк и стремление селиться в Корее. Японии с ее более чем сорокаmillionным населением тесно на островах, и ее муравейник рано или поздно должен поползти сначала в Корею, а потом и в Маньчжурию». Опьянение военными успехами подвигло японцев на то, чтобы «сыграть мировую роль» и взять на себя «непосильное дело изгнания России из Маньчжурии». Перечисляя все достоинства Японии, «прекрасной страны с талантливым трудолюбивым народом», Верещагин не сомневался, что, «несмотря на все эти прелести, японцы поведут борьбу энергично и безжалостно». Он пишет, что после Симоносекского договора 1895 года, зафиксировавшего поражение Китая в войне с Японией и значительные территориальные уступки с его стороны в пользу Страны восходящего солнца, боевой дух Японии

невероятно возрос. Подталкиваемая Англией, она всё более дерзко вела себя по отношению к России. Этот настрой зашел так далеко, что, например, маркиз Ито, государственный деятель и известный противник войны с Россией, «никуда не смел показываться без охраны; ему грозили, его публично оскорбляли за то, что он противился тому, чтобы начали бить Россию!»^[565]. Всё это вызывает у автора путевых заметок глубокое сожаление. На его взгляд, прискорбно, что России придется воевать с народом, который в высокой степени «проникнут чувством поклонения изящному».

О некоторых предпосылках японской агрессии говорилось в изданной в начале 1904 года по материалам Генерального штаба России брошюре «Япония. Очерки японской культуры. Причины войны». По мнению ее автора, «возмутителем спокойствия» стала та часть японской правящей верхушки, которая вела происхождение от воспитанных в духе военных подвигов самураев: «Традиции этого японского рыцарства, пропитанного идеями рыцарской чести, гордого до презрения к мирным профессиям купца и промышленника, не могли не проснуться в японском дворянстве, когда Порт-Артур, занятый было японцами, оказался в руках выступившей им в этот момент наперекор России. Это должно было казаться им оскорбительным для национального самолюбия Японии и для сословной чести правящего дворянства, что и вскормило его боевой дух. Стремление и планы старой Японии совпали в этом пункте с интересами новой Японии»^[566].

Для понимания сути японской нации уместно привести рассуждение современного исследователя японской художественной культуры Т. П. Григорьевой: «Японцы не случайно сделали своим девизом „меч и хризантему“: символ силы и нежности, которые должны

были пребывать в равновесии... Если принцип „меча и хризантемы“ используется в недобрых целях — пестует воинственный дух народа на его же гибель, — это еще не значит, что плох сам принцип, что мы не должны пытаться понять его. Это лишь значит, что нарушено благотворное равновесие, уничтожен дух идеи и она начинает служить не созидательным, а разрушительным целям, внешне оставаясь той же»^[567].

О том, как чувство «поклонения изящному» проявляет себя в повседневной жизни и культуре японцев, Верещагин рассказал в главе путевых заметок, посвященной описанию храмового комплекса в Никко, почитаемого среди японцев не только благодаря своей красоте, но и в память о захороненном здесь популярном в народе сёгуне Иэясу Токугава^[568] и одним из его потомков. «Оба они, — замечает Верещагин, — по приговору истории, особенно первый, сделали много добра для Японии, признавшей их своими благодетелями и святыми». Верещагин повествует, как проходил в Никко через ворота, украшенные позолоченными фигурами мифологических животных. Направо и налево виднелись храмы, покрытые черным лаком, и чувство восхищения заставляло его остановиться перед забором, окружающим главный храм с горельефными сценами из жизни пернатых, главным образом фазанов и павлинов. «Трудно передать наивную прелесть этих изображений и техническое совершенство исполнения их — многое может быть принято за окаменелую натуру. 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».

Внутренность главного храма приковывает внимание чуткого к красоте путника к замечательному

орнаменту, опоясывающему стены. Он замечает: «Мне очень понравилось в синтоистских храмах круглое зеркало, обыкновенно помещенное в середине всех священных предметов, прямо перед входящим, как бы напоминая ему о необходимости, прежде всего, углубиться в самого себя, познать свое я»^[569].

Однако изысканная прелесть орнаментов, горельефов, фигур мифологических животных, раскраски деревянных храмов, сделанной с тонким вкусом, — это еще далеко не всё, что заставляет паломников-японцев и всякого добравшегося сюда иностранца восхищаться комплексом Никко. Верещагин разъясняет: «Есть японская пословица: кто не видел Никко, тот не может сказать, что он знает прекрасное. Пословица эта в значительной степени справедлива, потому что весь Никко... состоит не только из красоты линий и гармонии красок храмов, но и... прелести обстановки, из громадных криптомерий, гор, бурных, шумных потоков, громадных, крытых зеленым мхом камней и т. п. — нужно видеть всё это вместе, т. е. не только любоваться филигранной отделкой зданий, но и прислушаться к шуму деревьев, грохоту водопадов... чтобы понять впечатление, производимое этим местом... Храмы Никко посещаются столько же из религиозного чувства, сколько из желания удовлетворить потребность восторженного поклонения изящному, бесспорно врожденному в народе; их посещают как храм, музей и школу искусств».

И тут же Верещагин расширяет смысл присущего японцам культа «поклонения изящному»: «Красивый пейзаж, великолепный храм, изящный букет цветов, красиво подобранный наряд непременно приковывает внимание японцев, и они в состоянии предаваться по поводу всего этого нелицемерным восторгам. И не только в высших, обеспеченных классах общества, но и

в низших... в которых забота о хлебе насущном, казалось бы, должна вытеснить удовольствия и наслаждения отвлеченного, созерцательного характера»^[570].

Почтенный возраст Никко, по наблюдению художника, напоминает о себе путнику не только древними стенами деревянных храмов. «...Улицы, подъемы и лестницы выложены по сторонам огромными плитами натурального камня, от сырости климата покрывшегося густым зеленым мхом, что придает впечатление седой старины, — из всех расщелин выглядывают листья, ветки, побеги, будто целые столетия смотрят сквозь них». Через выкрашенные белой краской деревянные ворота, крытые золоченой бронзой, путник поднимается на вершину горы к гробнице сёгуна Токугава. «Когда я проходил первый раз этими воротами, — писал Верещагин, — солнце, пробиваясь через густую зелень, ударяло там и сям по этим краскам и зеленому мху, отчего эффект был поразительный... Я поднялся по высокой лестнице меж зелени и стволов деревьев к усыпальнице святого и наверху нашел небольшой храм, а за ним высокую площадку с надгробным памятником, охраняемую постоянно запертыми воротами, очень строгого и внушительного рисунка. Было что-то меланхолическое, замогильное во всей обстановке этого места успокоения великого человека». Там, наверху, усталый путник мог найти покой, слушая шум леса и скользящих с гор потоков воды.

Из Никко Верещагин сообщил в октябре Лидии Васильевне: «Я начал уже немного 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 Сухуме у моря, здесь достигают 20 сажен в высоту и полторы сажени в диаметре... Японец и его жена, у которых живу, премилые...» В заключение письма художник упоминал, что из-за дождей придется потратить на путешествие больше времени, чем он рассчитывал ^[571].

Небольшие картины и этюды, выполненные Верещагиным в Японии (частью в Никко, частью в Токио и Киото), не похожи на всё то, что он делал прежде. В таких его работах, как «Храм в Никко», «В парке», «На мосту», люди очень тесно слиты с природой и культовыми зданиями, бережно встроенными среди леса, камней и вод. Путники вглядываются в увитые зеленью стены древнего храма, в шумящий под мостом горный поток, в окружающие храмовый комплекс заросли деревьев и трав, словно стремясь постичь глубины собственного «я», освободить душу от накопленного в ней мусора, чтобы после свидания с вечным вернуться в повседневность очищенными и просветленными. Примерно та же идея поклонения красоте, «изящному» заложена в написанном Верещагиным портрете японки. Миниатюрная, изысканная, в ярком кимоно, с красным цветком, приколотым к темным волосам, она стоит в комнате типичного японского домика, на фоне стенного экрана, расписанного в стиле мастеров национальной пейзажной живописи, и любуется пышно расцветшими хризантемами, почти достигающими ее хрупких плеч.

Среди работ, выполненных в Японии, есть этюд «Хризантемы», и, кажется, это единственный натюрморт, написанный за всю жизнь Верещагиным, что позволяет говорить о произошедшем в Японии изменении взгляда известного баталиста на суть и назначение живописи. Одними сюжетами картин эти метаморфозы не исчерпывались. Сама живопись его

японских работ стала несколько иной, приблизилась к тому стилю, который с такой мощью и убедительностью ввели в мировое искусство импрессионисты. «Богата и разнообразна фактура новых этюдов, — писал о них в своей известной монографии о Верещагине А. К. Лебедев. — Она, вибрирующая в передаче поверхности волн или света, становится то гладкой, когда изображает отполированные плоскости, то шероховатой, когда передает изъеденную временем поверхность камня или ткань. Каждый предмет передается не ровным локальным цветом, а богатейшим сочетанием различных оттенков света, их борьбой и взаимовлиянием... Никогда еще цветное пятно не играло у Верещагина такой большой роли, как здесь. Всё это, а также богатая игра рефлексов, мастерство в передаче света и атмосферы придают этюдам замечательную жизненность»^[572]. Нет сомнения, что этюды, написанные во время пребывания в Японии, обозначили новый поворот в творческих поисках художника.

В Токио Василий Васильевич с особым интересом посещал лавки, где продают оригинальные предметы японского быта. «Прелестны, например, — писал он в своих путевых очерках, — так называемые „нецке“, брелоки из дерева и кости, носившиеся прежде при поясе вместе с трубкой и табачным кошелом. Попадаются прямо маленькие шедевры резьбы: разные животные, крысы, мыши, собаки, кошки, медведи, обезьяны, лягушки, раки, так же как и люди в более или менее шуточных комических позах. Поющий и играющий на туземной гитаре японец из слоновой кости; две комнатные собачки из дерева, деревянный же гриб с сидящей на нем лягушкой и т. п., всё удивительно исполненное...» Его привлекают необыкновенно красочные женские кимоно, бумажные

материи, «часто очень пестрых узоров и преоригинальных рисунков с цветами, птицами, животными и маленькими сценками из жизни природы и людей». Именно в этих традиционно японских изделиях, считал художник, находит свое выражение безупречный японский вкус, который стал ныне почитаться и в Европе, и в Америке. Впрочем, замечает он, то, что делается здесь в расчете на европейцев и американцев, несколько отличается от изделий, распространенных в самой Японии: «...Ширмы и экраны, вышиваемые разноцветными шелками или золотом, фабрикуются специально для иностранцев; в японских же домах ширмы обыкновенно бумажные, украшенные рисунками по золотому, серебряному или просто белому фону»^[573].

Выезжать из Японии пришлось ранее предварительно намеченного срока. Посольские работники, в связи с резко возросшим напряжением в российско-японских отношениях, посоветовали Верещагину поторопиться и воспользоваться последним пароходным рейсом на Владивосток. Пробыв в любимейшей ему стране около трех месяцев, художник возвращался назад. Как обычно, он вез домой сувениры — нэцке, кимоно, яркие ткани, старинный и новый фарфор. Самым же необычным «трофеем», увезенным с японской земли, был большой трехпудовый камень, какими японцы обычно украшают свои садики, с росшими на нем двумя карликовыми сосенками. Вместе с художником камень проделал далекий морской путь — через Тихий и Индийский океаны, Суэцкий канал, Средиземное море, Дарданеллы и Босфор, а далее — по Черному морю до Одессы. Сосенки этот путь не выдержали, сам же камень по прибытии в ноябре в Москву был помещен на почетное место в мастерской художника. По воспоминаниям его сына, Василия

Васильевича-младшего, из всех сувениров жене художника особенно понравились вышитые шелками панно с изображениями цветущей вишни, хризантем и горы Фудзияма. В одном из последних писем немецкому критику Юджину Цабелю Верещагин упоминал, что намерен писать книгу о Японии и ее искусстве. Однако жизнь внесла в эти планы свои коррективы.

Глава тридцать восьмая ЕЩЕ ОДНА ВОЙНА

Войну с Японией в России ожидали, но начало ее — без официального объявления, ночной торпедной атакой японцев по военным кораблям, стоявшим на рейде Порт-Артура, — всё же застало командование Тихоокеанской эскадры русского флота врасплох. Это случилось в ночь на 27 января 1904 года. Неделью спустя, 3 февраля, Верещагин садится за письменный стол и торопливо пишет большое письмо на имя императора Николая II. Оно получилось сумбурным, хаотичным и отразило смятенное состояние духа его автора. Начал художник почему-то не с Японии, а с Индии, откликнувшись на пущенный кем-то весьма сомнительный слух о намерении России, в отместку заносчивым англичанам, покорить эту их колонию. Верещагин, напоминая о своем пребывании в Индии, уговаривал императора не делать роковой ошибки — не идти туда походом. «Я был в Гималаях, до самых соленых Тибетских озер и могу дать Вашему величеству много ценных сведений, — писал он. — Я счел бы за большую честь, если бы Ваше величество выслушали меня по другим вопросам, мне хорошо известным». Понимая, что встреча с государем в столь напряженное время едва ли состоится, он торопится письменно сообщить свое мнение по этим «другим вопросам».

Советует после совершённого Россией освобождения братьев-славян из-под турецкого ига «отказаться от посягательства на остатки турецких владений и протянуть руку мусульманам». Информировывает императора, что недавно пробыл больше года в Америке и что, «будучи личным другом президента Рузвельта», знает цену и ему, и многим другим американцам; будучи возмущен их нынешним, «прямо вражеским», поведением в отношении России, считает, что реагировать на их «нахальство и дерзость» следует соответствующим тоном: «говорить с ними коротко, властно и твердо».

После американцев наступает черед Японии: автор письма сообщает, что только что вернулся оттуда, и сожалеет, что не имел возможности лично доложить государю о результатах своих наблюдений, сделанных в этой стране, и о готовности ее к войне с Россией. «Теперь, — пишет он, — когда „свершилось“ и флот наш так жестоко пострадал, горько думать, что сухопутные силы могут подвергнуться той же участи». Он обеспокоен, как бы не прозевать весьма вероятное блокирование японцами Дальневосточной железной дороги, их нападение превосходящими силами на русские войска, расположенные по реке Ялу, и осаду Порт-Артура: «...заряд искусственного газа в них еще силен и не выдохся». Чтобы этого не случилось, художник советует: «Прикажите, Ваше величество, чтобы полумиллионная армия, под командованием многоопытного сподвижника и вдохновителя покойного Скобелева генерала Куропаткина, двинулась против врага, о силе и полной подготовленности которого я говорил, возвратившись из той страны». Он уверен, что даже просто известие об этом успокоит всех друзей России и устрасит ее врагов. Верещагин считает нужным подчеркнуть важнейший политический момент военной схватки с Японией: «Не сломить, не победить

Японию или победить ее наполовину — нельзя из опасения потерять наш престиж в Азии». Он недоумевает, почему после вероломной атаки японцев на наши корабли в районе Порт-Артура не были подобным же образом взорваны несколько японских военных кораблей, не были сожжены Йокогама и другие японские порты, что могло бы вызвать в неприятельском стане панику и привело бы японцев к «смирению». Письмо завершается последним советом: «Покажите, Ваше величество, американцам, что легко потерять дружбу России, как они с легким сердцем сделали, но воротить ее будет трудно»^[574]. В этих словах — намек на неправильное поведение «личного друга» художника, президента США Теодора Рузвельта, вставшего в российско-японском военном конфликте на сторону Японии.

Широта охвата проблем в этом письме, безусловно, впечатляет, как и некоторая наивность автора, полагавшего, судя по его встревоженному тону, что император готов воевать на два фронта — и против Японии, и против англичан в Индии. Пытаясь давать советы царю — что следует делать в критический для страны момент, — автор письма как бы ставит под сомнение дееспособность власти: военного министерства, аппарата посольств, Генерального штаба. Но, пожалуй, главное в письме — желание выразить личную обеспокоенность неблагоприятным развитием событий и тем самым напомнить о себе.

Едва ли это письмо было прочитано Николаем II. Даже если император и видел его, то вряд ли оно оказало хоть малое воздействие: он привык следовать советам других людей. Но некоторое совпадение выраженных в послании Верещагина советов с последовавшими конкретными административными действиями всё же прослеживается. 13 февраля

издание «Новости и биржевая газета» сообщило читателям, что накануне, 12-го, в здании военного министерства происходило прощание с сотрудниками их бывшего шефа, министра, генерал-адъютанта А. Н. Куропаткина, назначенного командующим Маньчжурской армией. Не исключено, однако, что назначение Куропаткина командующим армией не произошло бы без проявленной с его стороны инициативы. Именно в этом направлении его подталкивал в письме от 25 января, еще до начала войны, Верещагин. Он писал:

«Многоуважаемый Алексей Николаевич!

Барклай-де-Толли, истинный спаситель России, в годину 1812 года был, будучи военным министром, командирован начальствовать армией. Почему и Вам не предложить государю ту же меру относительно Вас?

Без лести говорю Вам, что не знаю никого, кто мог бы лучше Вас разделаться с забывшими меру в своих притязаниях японцами, которых удовлетворить нельзя. Замиряясь сегодня, они полезут всё равно завтра. Пожалуйста, устройте мое пребывание при Главной квартире Вашей ли или другого генерала, если дело дойдет до драки... На всякий случай я предлагаю честное слово не писать и не печатать ничего о военных действиях...» ^[575]

Из письма очевидно: Верещагин уже решил для себя, что в случае «драки» с японцами он должен находиться в действующей армии. Казалось бы, зачем ему эти новые «тревоги сражений»? Разве нет иных сюжетов, которые стоило бы изображать? Им была задумана книга о Японии, о ее культуре и искусстве, и он намеревался, как извещал критика Ю. Цабеля, иллюстрировать ее репродукциями с собственных картин и этюдов, рассказывающих об этой стране. Стало быть, стимул для творчества был. Но ему как

будто этого мало. Хочется вновь своими глазами увидеть, что еще натворит выпущенный из бутылки джинн войны. Он понимает, что на сей раз его родине придется очень нелегко, и в этот грозный час хочет быть там, где сражаются, на передовых позициях, не зная, что ждет впереди — победа или поражение. Разумеется, художник понимает, что без него, наблюдателя, на поле боя обойдутся; но ему важно вновь окунуться в столь знакомую и по-прежнему, как в молодости, влекущую атмосферу боевого братства. Словно злой рок влечет его туда, где вновь будет литься кровь.

Чтобы лично встретиться с Куропаткиным, Верещагин выехал в Петербург. За содействием он обращается с письмом к жене генерала Александре Михайловне: «Знаю, что Алексей Николаевич страшно занят, но все-таки прошу Вас уведомить меня, когда можно ему представиться»^[576]. В конце концов, после их встречи, вопрос о прикомандировании Верещагина к действующей армии был решен, о чем он и упомянул в интервью корреспонденту «Петербургской газеты». Предваряя рассказ о беседе с известным художником, журналист упоминал, что тот не так давно вернулся из Японии, где пробыл три месяца. Его первый вопрос к Верещагину был: правда ли, что он вновь собирается на Дальний Восток уже в качестве военного корреспондента? «Да, я еду, — отвечал художник, — но не как корреспондент, а как состоящий при штабе армии. Моим девизом будет: наблюдать и наблюдать. Писать же с театра военных действий я ничего не буду».

На вопрос о степени готовности Японии к войне Василий Васильевич ответил: «Японцы готовились к войне со времени Симоносекского договора. Готовились систематически, методично. Они поняли, что Россия на

Тихом океане является их прямой соперницей, и решили всеми силами ей противодействовать». Упомянув, что, находясь в Японии, он знакомился с важнейшими статьями местных газет в переводе на английский язык, Верещагин рассказал о цели войны, как ее определяли сами японцы: «...не более и не менее, как взятие Порт-Артура и Владивостока, разорение всего остального нашего побережья. Затем — выгнать нас из Маньчжурии и, одержав несколько решительных побед, предполагалось либо заключить мир, либо пойти на нашу столицу». О самой же стране он отозвался, что знакомство с ней оставило у него самые лучшие впечатления: «Чудесная страна, живой и самобытный народ... Я имел в виду проследить остатки старого японского искусства и убедиться, насколько верно мое предположение о том, что так называемое „декадентское“ направление в искусстве навеяно крайним Востоком, преимущественно Японией. Теперь я убедился, что не ошибся»^[577].

Пятнадцатого февраля Василий Васильевич шлет императору еще одно письмо, где дает новый совет: «Ваше величество. Не взыщите за смелость писать Вам: прикажите генералу Куропаткину немедленно собраться и выехать на Восток, где его присутствие будет стоить помощи в 50 000 человек. Суворов — на языке у всех военных, но главное суворовское правило — быстрота и натиск — не практикуется... И Вашему величеству, и всей России будет спокойнее, когда Алексей Николаевич будет там»^[578].

Сам он, вернувшись из Петербурга в Москву, тоже спешно собирается в дальнюю дорогу. Накануне отъезда посылает письмо Киркору: «Многоуважаемый, милый и хороший Василий Антонович. Прощайте! Надеюсь, до свидания! Не оставляйте советом и

помощью жену мою в случае, если она обратится к Вам...»^[579]

День, когда Верещагин уезжал на Дальний Восток, запечатлелся в памяти его сына Василия, которому было тогда 11 лет. В воспоминаниях об отце он писал:

«Рано утром 28 февраля отец встал, напился чаю, позавтракал, простился с каждым из служащих в усадьбе, а потом прощался с матерью. Меня и сестер подняли ранее обычного и еще до утреннего 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 головам. Его волнение передалось и нам. Мы также молчали, крепко прижимаясь к нему. Через минуту молчания он начал говорить тихим голосом, переходившим постепенно в шепот. Он говорил нам, 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 утренний чай, вышел в переднюю, быстро оделся, и мы слышали, как хлопнула дверь парадного входа.

Окно столовой выходило на противоположную от двора сторону, и экипажа не было видно. Находившиеся

в столовой сестрина няня и старая кухарка Авдотья тихо между собой перешептывались. Одни из трех дверей столовой вели в короткий коридор, соединявший главное здание с кухней. Вдруг мы услышали быстрые шаги отца, который прошел через кухню и коридор, открыл дверь и остановился на пороге столовой. Мы все трое вскрикнули: „Папочка!“ — и вскочили, чтобы бежать к нему. Но он молча замахал на нас обеими руками, и мы в испуганном недоумении остановились.

Отец стоял на пороге, лицо его выражало страшное волнение, а глаза, в которых блестели слезы, он быстро переводил с одного из нас на другого. Продолжалось это не более одной или двух секунд, после чего он резко повернулся и вышел. То были последние мгновения, в течение которых мы его видели. Старая кухарка покачала сокрушенно головой и громким шепотом сказала: „Вернулся! Ох, не хорошо это! Не быть добру!“»^[580].

За десять дней до отъезда Верещагин отправил на имя Николая II третье по счету письмо. Он писал: «Ваше величество. Дозвольте Вашему верноподданному перед отъездом на Восток еще раз обратиться к Вам: мосты, мосты, мосты! Если мосты останутся целы, японцы пропали; в противном случае один сорванный мост на Сунгари будет стоить половины кампании. И мост на Шилке должен быть оберегаем, потому что чем отчаяннее будет положение японцев, тем к более отчаянным средствам будут они прибегать. Кроме тройных проволочных канатов на Сунгари нужна маленькая флотилия, чтобы осматривать шаланды, ибо с начала марта со стороны Гирина, конечно, кишашего шпионами, будут попытки и минами, и брандерами^[581]...»^[582]

Разумеется, все эти предостережения кое-что понимавшего в войнах человека уместнее было бы

адресовать кому-то из русских военачальников — к примеру, тому же Куропаткину. Однако художник, по-видимому, не сомневался, что, если «наверху» будет признана серьезность его аргументов, его предложения возьмут на заметку.

С дороги, проезжая через Сибирь и находясь под Омском, он шлет весточку Лидии Васильевне: «Поезд идет тихо, но без приключений. Везут много солдат и снарядов. Говорят, на месте есть уже 100 000 войска, а если японцы дадут передохнуть еще, то скоро будет и 200 000. Боюсь, что потом будет перерыв из-за весенней воды и размыва от дождей. Но авось к тому времени соберется внушительная сила, которая сможет дать отпор, — это главное...»^[583]

Пока Верещагин ехал на Дальний Восток, вслед ему спешило письмо от детей, сына Василия и дочери Анны, отправленное из Москвы 15 марта. Вася писал, что у них все по-прежнему, из физики прошли физические свойства воды и других жидкостей и состав воздуха, из географии — горы, реки и прочее. Сообщил, что мама хворает от простуды, и высказал просьбу к отцу: «Напиши о себе, где ты теперь и сколько у нас войска». Закончил обычно: «Прощай, целую тебя крепко. Твой сын Вася Верещагин». Девятилетняя Аня невеселые известия перемежала приятными: они, дети, не совсем здоровы и потому гулять не ходят, а вот их попугай здоров, — и тоже просила: «Напиши нам, где ты и видел ли японцев»^[584].

Следующее письмо домой художник отправил 19 марта из Ляояна. Верещагин писал жене:

«Только что возвратился из Порт-Артура и, захвативши свои вещи, опять туда уеду, потому что здесь, в Ляояне, действия будут еще не скоро. Мне дали целый вагон — микст, с которым могу прицепляться к какому хочу поезду и останавливаться, где мне нужно.

Там мои вещи, там я живу. <...> Принимают везде прямо не по заслугам. Я, впрочем, плачу, чем могу: увидевши, что бравый командир „Ретвизана“ без Георгиевского креста, потому что не получил еще его (по почте), я снял с себя крест и повесил ему, чем морячки были очень довольны. Артиллеристы, стрелки — все принимают с распростертыми объятьями, повторяя, что „на Шипке всё спокойно“»^[585].

Василию Васильевичу было, разумеется, очень приятно услышать эту реплику, ставшую, судя по всему, популярной в армии поговоркой, свидетельством того, что название его триптиха о замерзающем на Балканах русском солдате пустило в народе глубокие корни.

О пребывании Верещагина в Ляояне кое-что известно из воспоминаний его племянника Василия Николаевича, сына старшего брата художника.

«Приехав в Ляоян, — рассказывал В. Н. Верещагин, — он остановился у моего брата, К. Н. Верещагина. Брат тогда был коммерческим агентом на Китайской железной дороге. Дядя В. В. поручил моему брату закупить все необходимые принадлежности для дальнейшего путешествия в Порт-Артур. Василий Васильевич обещал приехать к Пасхе в Лаоян, чтобы встретиться с братом вместе Пасху. В этот момент В. В. был очень нервен и, не переставая, всё повторял, хватаясь за голову: „Ялу, Ялу“... Он всё боялся, что мы не в состоянии будем удержать японцев на Ялу. Он уехал, но вскоре вернулся. В это время в Лаоян прибыл поезд одной высокой особы. В этом поезде был специальный вагон Василия Васильевича, в котором находились некоторые вещи и деньги дяди. Адъютант А. Н. Куропаткина, барон Остен-Сакен, предложил моему брату взять деньги Василия Васильевича, оставленные им на хранение. На письменном столе вагон-салона лежали два письма В.

В.: одно на имя его жены Лидии Васильевны, другое на имя моего брата К. Н. Кроме того, здесь же была телеграмма на имя Куропаткина, посланная В. В. Она гласила: „Лаоян. Генерал-адъютанту Куропаткину. По здешним сведениям, следует беречь берег Будзиво-Дагушан. Верещагин“. В последнюю минуту В. В. взял обратно эту телеграмму, но уже тогда, когда на ней стоял штемпель и подпись принимавшего телеграфиста. Интересно то, что впоследствии японцы именно здесь и высадились. Ящик с красками В. В. остался в вагоне высокой особы. Это доказывает то, что В. В. ничего не успел зарисовать. С ним был только карманный альбом, который погиб вместе с В. В.»^[586].

В двадцатых числах марта Верещагин отправляет из Порт-Артура еще два письма на имя Николая II. Он пишет о необходимости оснащения российского военного флота быстроходными крейсерами, с помощью которых можно «держат в страхе не только Англию, но и Америку»; о целесообразности расширения бухты в Порт-Артуре, которая пока мало пригодна для быстрого входа и выхода из нее военных кораблей. Пишет о наземных батареях, защищающих порт и гавань, на которых установлены орудия старого образца, не способные причинить неприятелю большой ущерб. Подобным же образом ранее он писал некоторые свои газетные и журнальные статьи, обращая внимание общественности на тревожащее состояние русского леса, на гибель от ветхости многих старых русских церквей или бездумную их модернизацию, на необходимость извлечь уроки из просчетов в обмундировании русских солдат, которые выявила война с турками. Сомнительно, чтобы голос его был услышан, но в этом проявлялась его позиция гражданина, неравнодушного к невзгодам и бедам отечества. Однако прежнему Верещагину, независимо и

даже строптиво державшему себя по отношению к Александру II и Александру III, была совершенно не свойственна его теперешняя манера завершать письма Николаю II уверением в своей «глубокой верноподданнейшей преданности». Быть может, причиной тому была благодарность за приобретение царским двором серии картин о 1812 годе, так много значившее для художника.

О пребывании в Порт-Артуре Верещагин подробно рассказал в одном из последних своих писем Лидии Васильевне:

«Встретил в Порт-Артуре адмирала Макарова. „Что же вы не заходите?“ — „Зайду“. — „Где вы сегодня завтракаете?“ — „Нигде особенно“. — „Так приходите сегодня <ко мне>, потом поедem топить судно на рейде — загораживать японцам вход“. После завтрака отправились на паровом катере. Гигант-пароход, смотревший пятиэтажным домом, только что купленный для затопления, стоял, уже накренившись на тот бок, на который он должен был лечь; было жалко смотреть на молодца, обреченного на смерть, еще не знавшего о своей участи, — знаешь, как это бывает с больным, доверчиво смотрящим тебе в глаза, стараясь высмотреть в них, скоро ли ему будет облегчение».

Вид обреченного на затопление парохода неожиданно вызвал у художника воспоминание о покойной старшей дочери: «Вспомнилась мне наша девочка, наш несравненный Лидушок, до последней минуты не подозревавшая о своей близкой участи».

«...Одна за другой две мины в носу и в корме взвили громадные столбы воды и грязи, и судно, вздрогнувши сначала, действительно выпрямилось, а потом стало валиться. Корма скоро заполнилась водой и села на дно, но нос сильно поднялся кверху, показывая страшную язву, нанесенную ему миной. Адмирал очень горячился: „Значит, переборки не перерубили!“ — и ходит по-

скобелевски, как тигр в клетке... делает три шага вперед и три назад, и так снует, что твой белый медведь... Наконец, всё залилось водой, и судно легло под воду, как раз на намеченном месте, так, что остался под водой только небольшой знак от одного бока — точно длинная рыба... Теперь уже отчасти за одним из их брандеров, отчасти за затопленным нами судном миноносцы наши могут, не боясь неприятеля, выжидать. <...>

Потом я поехал на сторожевую лодку „Гиляк“, которая одна выдавалась впереди всех судов; но за адмиралом я немного опоздал... Оказалось, когда я отстоял заутреню, адмирал уже уехал на канонерку, и мне было хотели подать дежурный катер, когда великий князь (Кирилл Владимирович. — А. К.) сказал, что торопиться некуда, и предложил поехать вместе... На „Гиляке“ всё было спокойно, темно, только прожектор далеко освещал море. Мне предоставили диван, на котором я весьма тяжело и тревожно заснул; представилось, что я у Льва Толстого, комнаты, которые совсем похожи на наши, и их почему-то нужно разорить; я глухо заплакал, но, кажется, никто этого не слышал. Скоро адъютант великого князя разбудил меня... Вышел и адмирал, выпавшийся, веселый; всё что-то рассказывал. „Что же вы не отвечаете, — спрашивает меня в темноте, — дремлется?“ — „Нет, слушаю“. Хотел идти домой, в вагон, но Макаров не пустил. „Вас будут везде останавливать с пропуском, — пароль был ‘тесак’, — лучше доспите у нас на броненосце“. Мы перешли на „Петропавловск“, где оказалась около кают-компания кровать. Макаров дал свои пледы, и я недурно заснул, а потом утром, в 8 часов, ушел к себе в вагон, где теперь сижу и пишу тебе...» ^[587]

Спустя два дня, 30 марта, Верещагин отправил из Порт-Артура еще одно письмо жене, оказавшееся

последним. «...Сейчас, — писал он, — еду на адмиральский корабль „Петропавловск“, с которого вот уже 3 ночи ездил на сторожевое судно встречать брандер, но без успеха. Хочу поехать и сегодня. Вчера выходили в море, но неприятеля не видели. Я подбиваю Макарова пойти подальше, но не знаю, согласится ли. Сила выходит большая: 5 броненосцев, крейсер, миноносцы... Поцелуй деток покрепче и всем поклонись... Прощай, голубок, будьте здоровы, не забывайте вашего любящего вас душою папы»^[588].

Ночь на 31 марта выдалась туманной и ветреной. На рассвете стали возвращаться посланные накануне на разведку миноносцы. Но вернулись не все — один катер, «Страшный», заблудился в тумане, отстал от основной группы и, окруженный четырьмя японскими кораблями, был вынужден принять неравный бой. Звуки выстрелов услышали на «Петропавловске», и Макаров отправил на выручку «Страшному» крейсер «Баян». Но помощь запоздала: к тому моменту, когда «Баян» прибыл в район недавнего боя, миноносец, подбитый неприятельским огнем, уже ушел под воду. Поднять на борт крейсера удалось лишь пятерых моряков.

Светало, и несколько кораблей русской эскадры во главе с флагманским броненосцем «Петропавловск» двинулись навстречу японским кораблям, которые недавно успешно атаковали «Страшного». Однако на горизонте обозначились основные силы японского флота с кораблем командующего, адмирала Того. Находившийся на «Петропавловске» великий князь Кирилл Владимирович впоследствии вспоминал, что, увидев вражескую эскадру, стоявший с ним рядом на палубе Верещагин сказал, что ему надо спуститься в каюту за своим походным альбомом. Между тем адмирал Макаров решил, что принимать бой с превосходящим русскую эскадру по численности

японским флотом сейчас нецелесообразно, и отдал приказ лечь на обратный курс, в Порт-Артур. Очевидно, одним из последних, кто видел находившегося на корабле знаменитого художника-баталиста, был командир «Петропавловска», капитан первого ранга Н. М. Яковлев. «За несколько секунд до взрыва, — рассказывал он, — я побежал в боевую рубку, чтобы убедиться в том, правильно ли было передано приказание рулевому. В этот момент я видел полковника Агапеева — он записывал подробности происшедшего боя. Подле Верещагин что-то спешно зарисовывал. Внезапно раздался грохот взрыва...»^[589] Потерявший сознание капитан «Петропавловска» очнулся от пронизывающего холода в ледяной воде. Он был серьезно ранен, но, как и великого князя, его удалось спасти. Всё произошло в 9.39 утра. После первого взрыва последовало два других, и броненосец стал стремительно погружаться носом в воду. Через две минуты он исчез в пучине. Среди волн плавали лишь его обломки и виднелись кое-где головы немногих спасшихся моряков. Позднее выяснилось, что корабль напоролся на подводную мину, и от ее взрыва сдетонировали боеприпасы в пороховом погребе. Из экипажа в 650 человек спасти удалось лишь около шестидесяти. Адмирала Макарова и Верещагина среди них не было.

Весть о смерти знаменитого художника мгновенно облетела Россию. В первые дни апреля посвященные ему некрологи публиковались в крупнейших газетах Москвы, Петербурга, многих провинциальных городов, где в разные годы проходили выставки картин Верещагина. Горестная весть всколыхнула художественную общественность Европы и Соединенных Штатов. «Санкт-Петербургские ведомости» писали: «Весь мир содрогнулся при вести о

трагической гибели В. Верещагина, и друзья мира с сердечной болью говорят: „ушел в могилу один из самых горячих поборников идеи мира“. Макарова оплакивает вся Россия; Верещагина оплакивает весь мир»^[590]. Во многих откликах подчеркивалось, что смерть застала знаменитого художника на боевом посту, на который он был призван своим искусством, и такая смерть predetermined всей его судьбой.

На гибель Верещагина откликнулись даже в Японии. В одном из майских номеров «Газеты простых людей» писатель Кайдзан Накадзато, отдавая дань памяти погибшему русскому художнику, напоминал читателям, что Верещагин своим искусством, своей кистью старался убедить зрителей его картин, что война — самая ужасная, самая нелепая вещь на свете: «Он хотел показать людям трагедию и глупость войны, и сам пал ее жертвой». В той же газете были напечатаны исполненный японским художником портрет Верещагина и стихи, посвященные его по-своему героической жизни^[591].

Памяти знаменитого коллеги было посвящено траурное собрание, состоявшееся 20 апреля в конференц-зале Академии художеств в Петербурге. Пришло много молодежи. Выступил В. В. Стасов. Но всем особенно запомнилась речь И. Е. Репина. Тот говорил горячо, взволнованно, обращаясь взглядом не в первые ряды, где сидели известные живописцы, а в середину и в дальнюю половину зала, занятую преимущественно молодежью. Он вспоминал блеск и красоту туркестанских и индийских полотен Верещагина и с пафосом восклицал: «Какое солнце, сколько света разлито мастерством этого необыкновенного колориста!» Репин призывал преклониться «перед этой несравненной силой в передаче света и цвета, перед этим необыкновенным

знанием свойств палитры»^[592]. Чутьем большого художника Репин угадал то — быть может, главное в наследии погибшего коллеги, — что сохранит актуальность живописи Верещагина и интерес к ней потомков. А как же ужасы войны? Что ж. Русско-японская война была одной из первых войн XX века. Родившимся на заре этого столетия суждено было пережить две мировые войны, а в России еще и войну гражданскую. И то, что испытали свидетели и участники новых всемирных побоищ, намного превзошло своей кошмарной явью самые жестокие картины Верещагина. И всё же они по-прежнему трогают сердца. Недаром в начале нынешнего, XXI века, когда в Нью-Йорке была развернута масштабная экспозиция русской живописи^[593], тысячи зрителей, как и 100 лет назад, потрясенно замирали перед скорбной «Панихидой» с фигурой священника, свершающего на бескрайнем поле обряд прощания с русскими воинами, которым уже никогда не суждено вернуться домой.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Василий Васильевич Верещагин, отец художника



Анна Николаевна Верещагина, мать художника



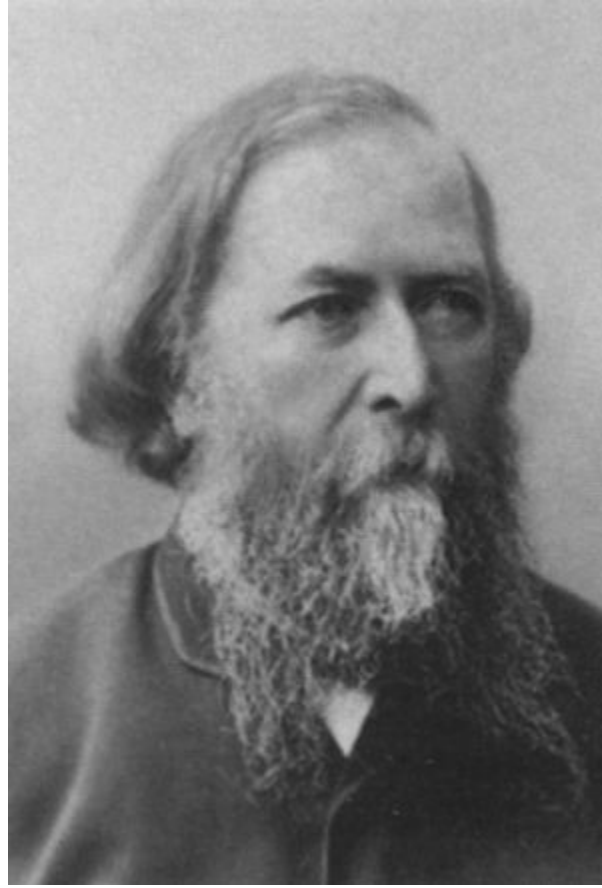
Дом в Череповце, в котором родился художник



***Анна Ларионовна Потайкина (няня Анна).
В. В. Верещагин***



Брат художника. Александр Васильевич



Брат художника. Николай Васильевич



***Брат художника. Сергей Васильевич (погиб под
Плевной в 1877 году)***



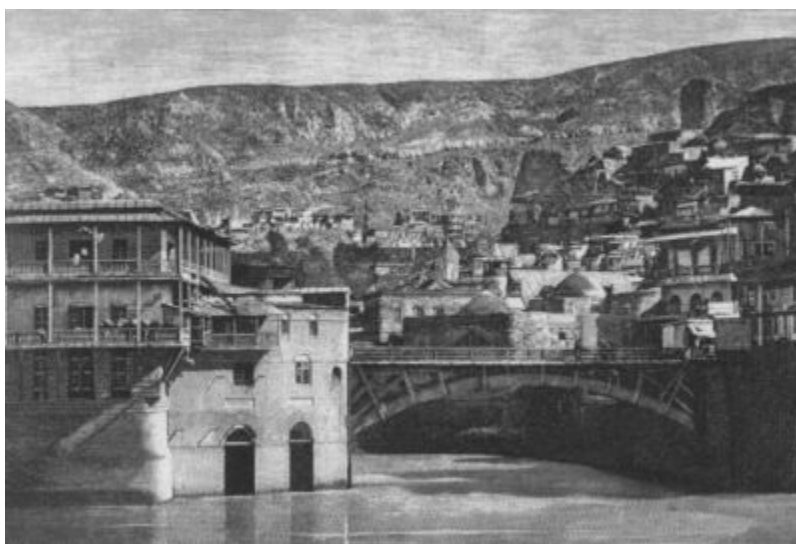
А. Е. Бейдеман, учитель Верещагина в Академии художеств. Автопортрет



В. В. Верещагин в период окончания Морского корпуса. Фото 1860 г.



Императорская Академия художеств в Петербурге



Вид Тифлиса. Рисунок из издания «Живописная Россия»



В. В. Верещагин во время первой поездки на Кавказ. Фото 1863 г.



Лезгинка. Фрагмент. В. В. Верещагин



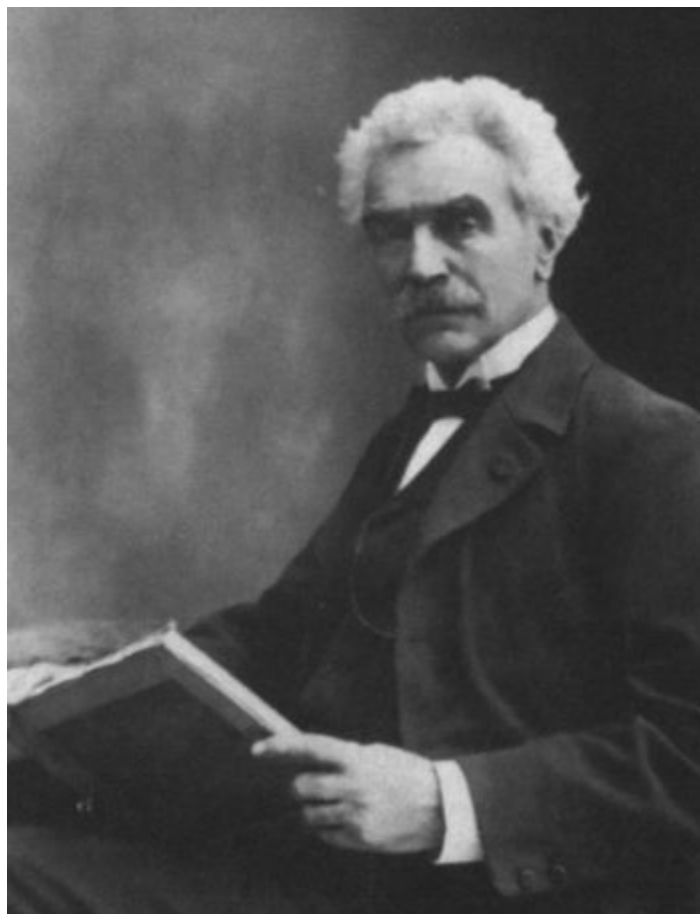
***В. В. Верещагин в период Русско-турецкой войны.
Фото 1877-1878 гг.***



Генерал-губернатор Туркестана К. П. Кауфман



Генерал А. К. Гейнс



***Профессор парижской Школы изящных искусств
Жан Леон Жером***



***Мастерская в доме Верещагина в пригороде
Парижа Мезон-Лаффит. Фото 1879 г.***



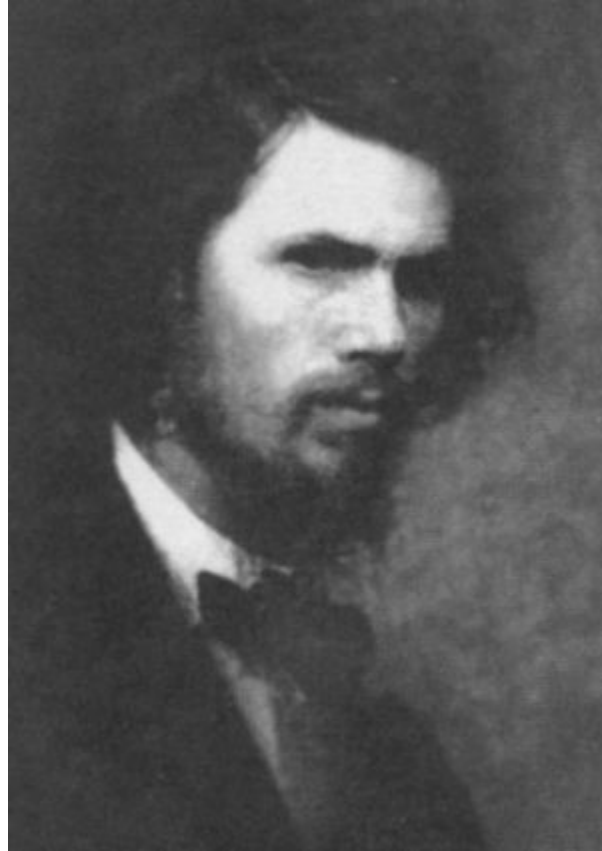
***Лейтенант Н. И. Скрьдлов. В. В. Верещагин.
1883 г.***



Генерал М. Д. Скобелев



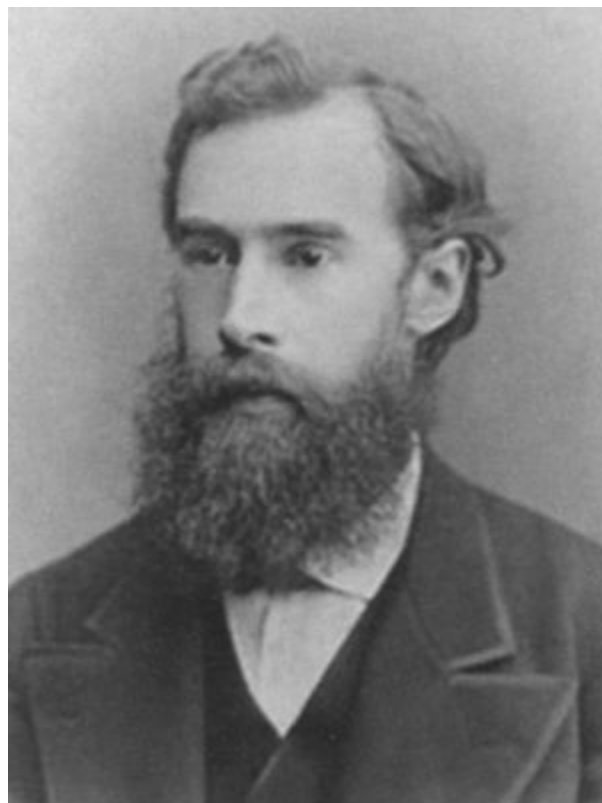
***Дело лейтенанта Скрьдлова на Дунае. 1877 год.
А. П. Боголюбов***



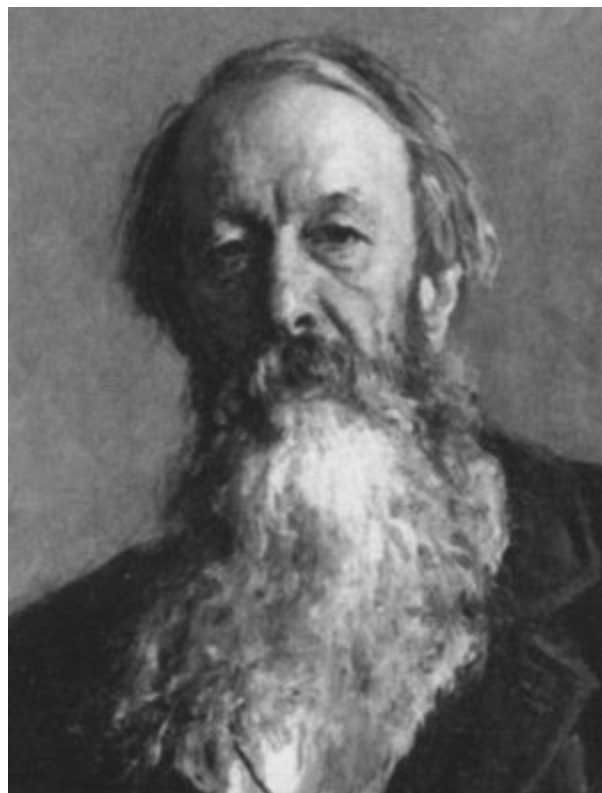
А. Н. Крамской. Автопортрет. 1867 г.



И. Е. Репин. Фото 1884 г.



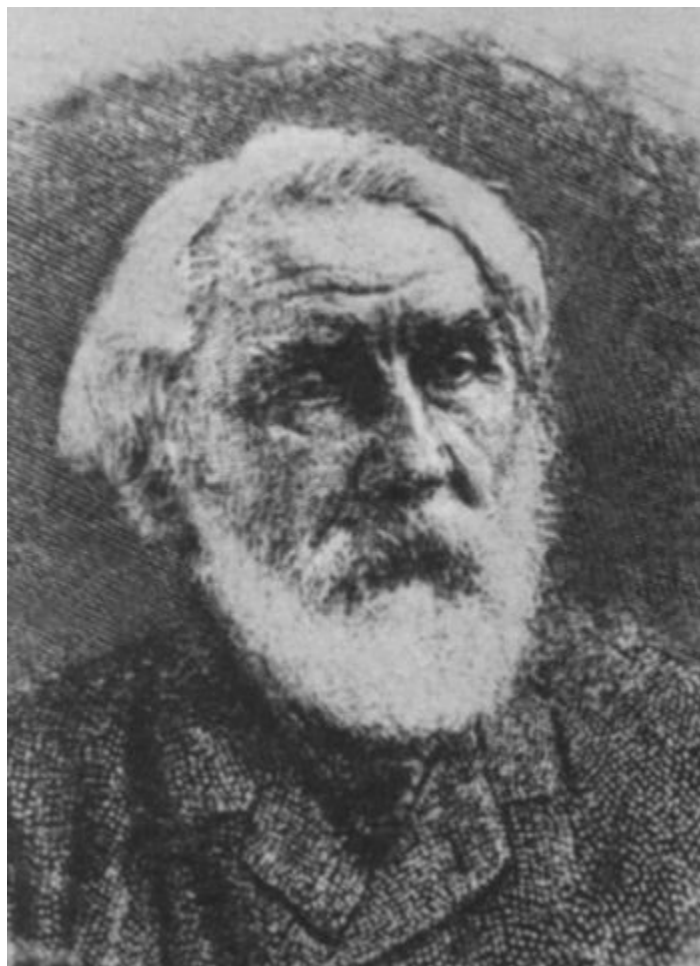
П. М. Третьяков. Фото 1874 г.



В. В. Стасов. И. Е. Репин. 1883 г.



***На выставке В. В. Верещагина в Петербурге.
Рисунок из журнала «Всемирная иллюстрация».
Февраль 1880 г.***



И. С. Тургенев. В. В. Верещагин



***Карикатура на В. В. Верещагина из журнала
«Фигаро». 1885 г.***



О. А. Новикова. Фото 1876 г.



***Дом Верещагиных в Нижних Котлах под Москвой.
Фото 1890-х гг.***



***Мастерская В. В. Верещагина в Нижних Котлах.
Фото 1890-х гг.***



***В. В. Верещагин с женой Лидией Васильевной.
Фото начала XX в.***



Л. В. и В. В. Верещагины с сыном Василием и дочерью Анной. Фото 1890-х гг.



Теодор Рузвельт — командир полка «Буйных всадников». Фото 1898 г.



Письмо на родину (из цикла об Американско-филиппинской войне). В. В. Верещагин. 1901 г.



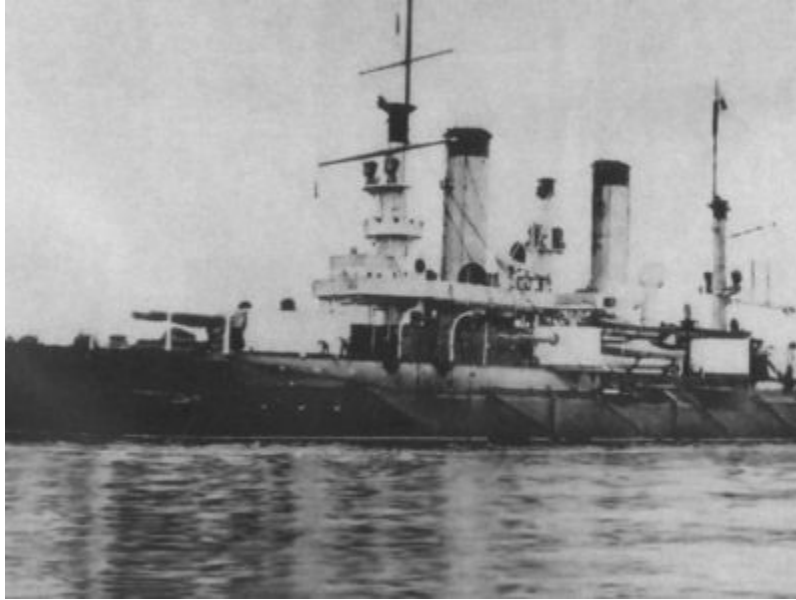
Допрос шпиона. В. В. Верещагин. 1901 г.



***Генерал А. Н. Куропаткин, военный министр России
в 1898-1904 годах***



***Адмирал С. О. Макаров, командующий
Тихоокеанским флотом в 1904 году***



Флагман Тихоокеанского флота броненосец «Петропавловск», при взрыве которого погибли В. В. Верещагин и С. О. Макаров. Фото начала XX в.



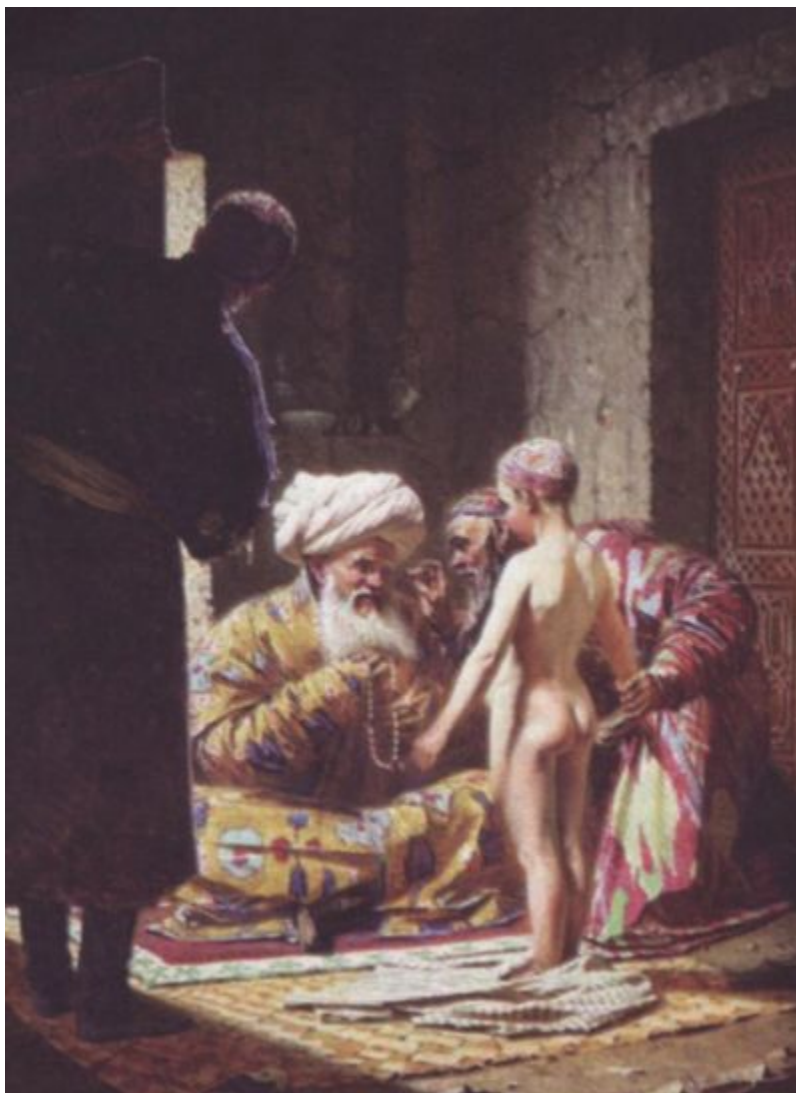
В. В. Верещагин. Фото начала XX в.



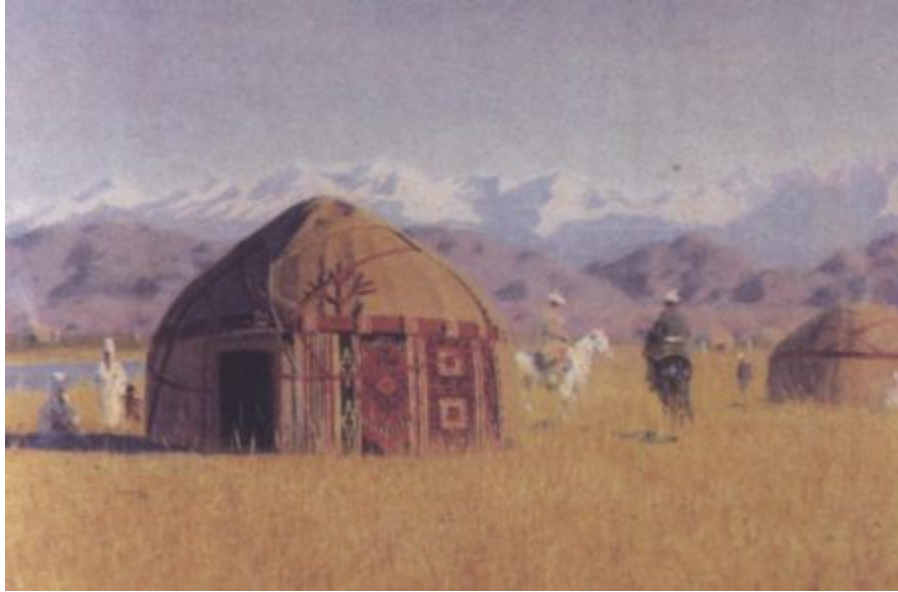
В.В.Верещагин. И.Н.Крамской. 1880-1883 гг.



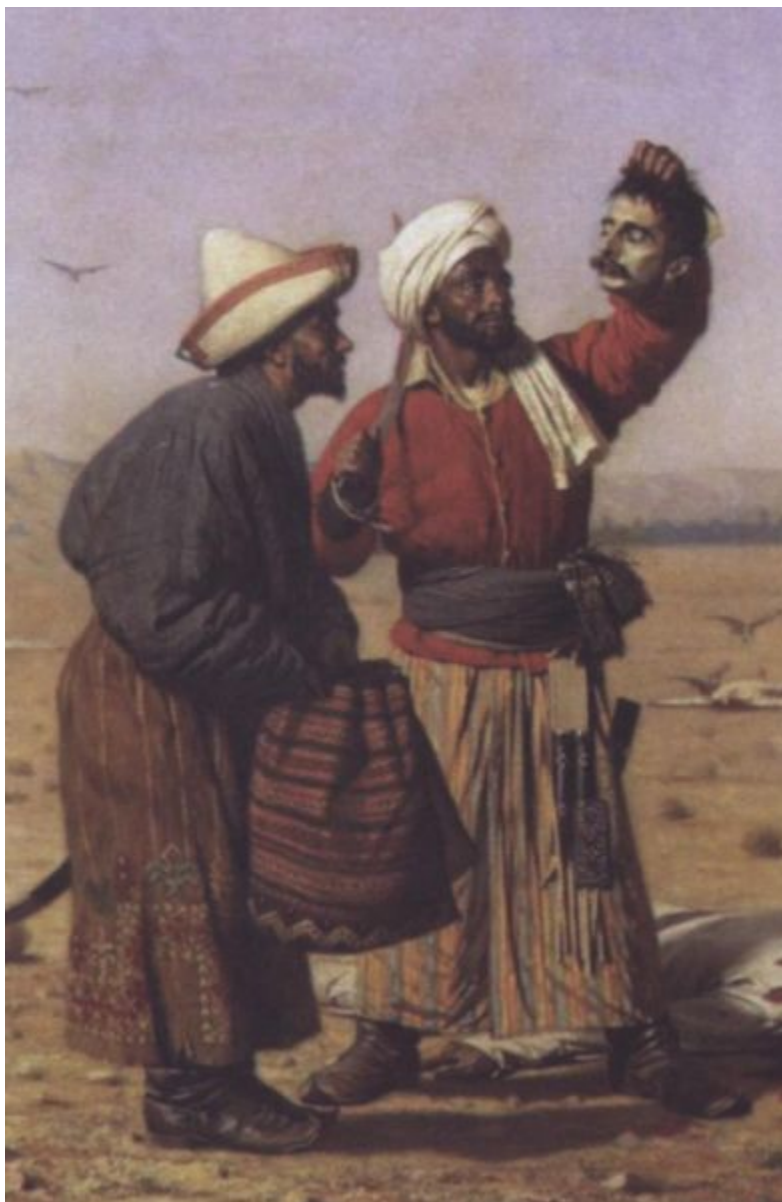
Озеро Иссык-Куль вечером. 1869-1870 гг.



Продажа ребенка-невольника. 1872 г.



Киргизские кибитки на реке Чу. 1869-1870 гг.



После удачи. 1868 г.



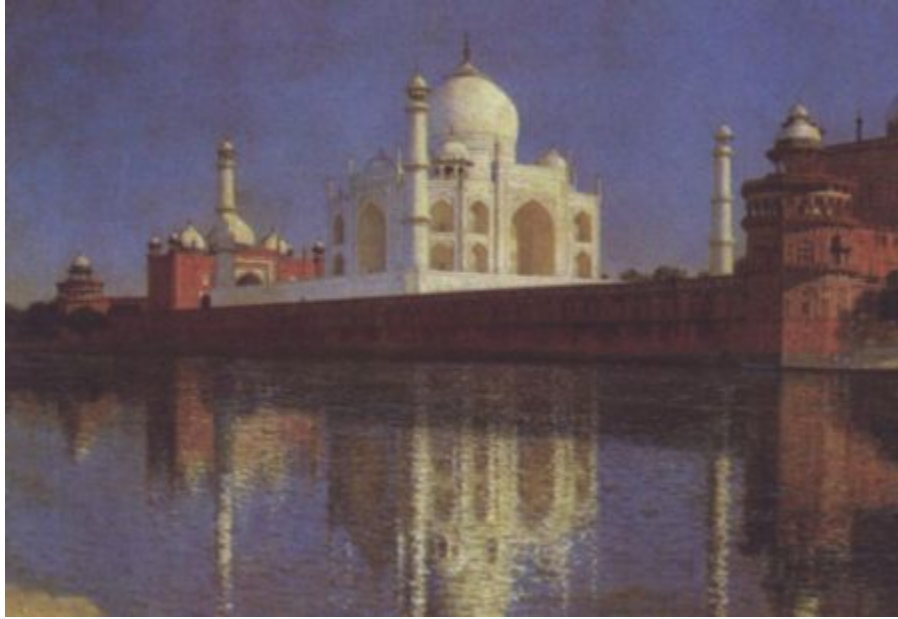
Двери Тимура (Тамерлана). 1871-1872 гг.



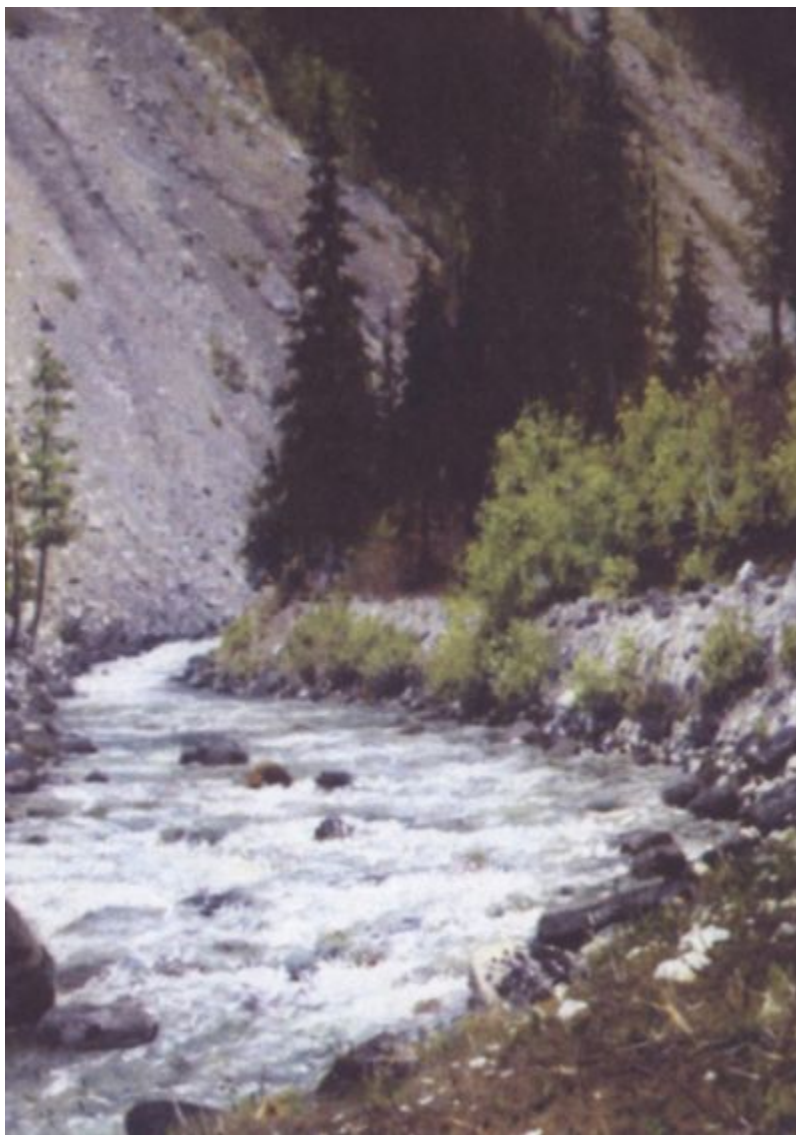
Апофеоз войны. 1871 г.



Торжествуют. 1871 г.



Мавзолей Тадж-Махал в Агре. 1874-1876 гг.



Горный ручей в Кашмире. 1874-1876 гг.



Гималаи. Главная вершина. 1875 г.



Воин-всадник в Джайпуре. 1881 г.



Смертельно раненный. 1873 г.



Нападают врасплох. 1871 г.



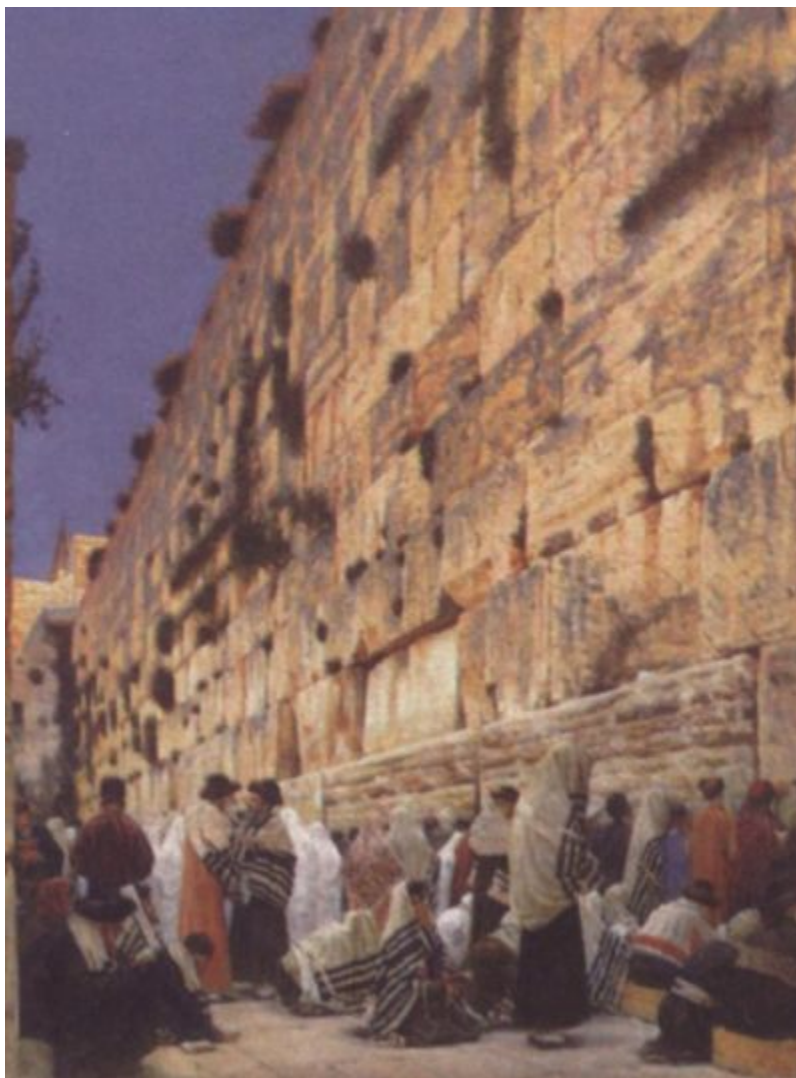
Богатый киргизский охотник с соколом. 1871



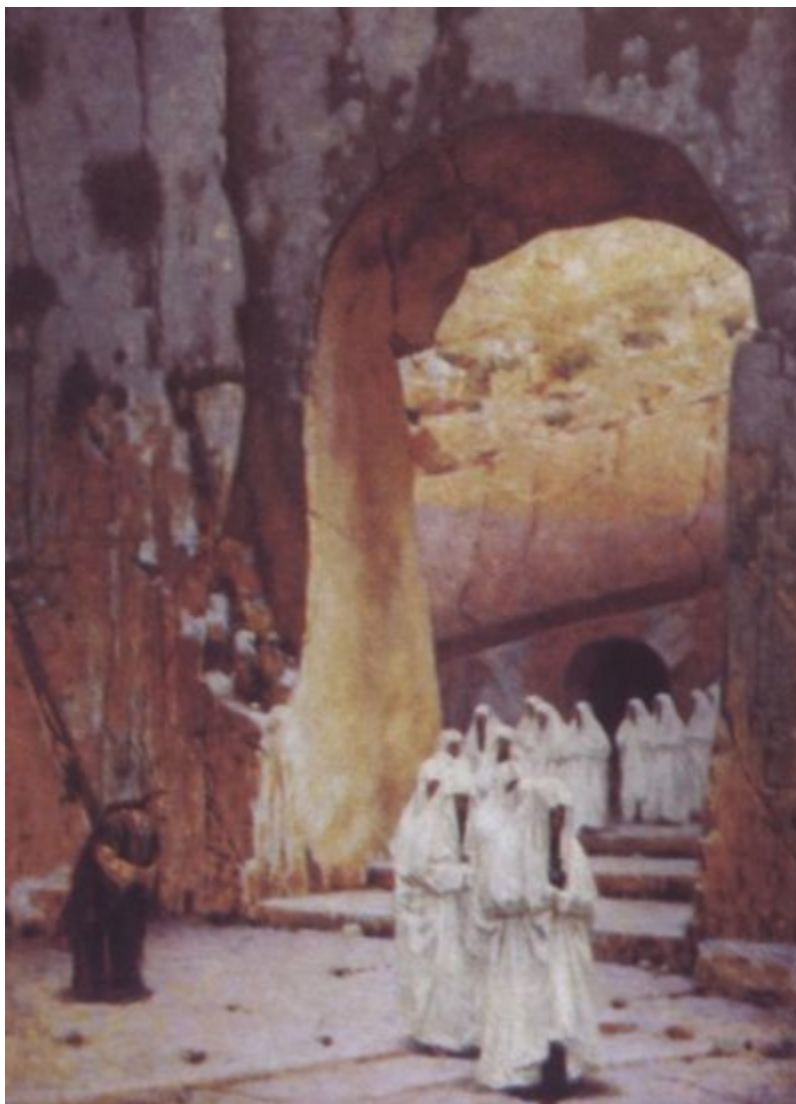
***Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой. Фрагмент.
1878-1879 гг.***



Побежденные. Панихида. 1881 г.



Стена Соломона. 1884-1885 гг.



В Иерусалиме. Царские гробницы. 1884 г.



Наполеон I на Бородинских высотах. 1812 г.



«Не замай — дай подойти!» 1887-1895 гг.



На большой дороге. Отступление, бегство. 1887-1895 гг.



В покоренной Москве (Расстрел «поджигателей»).
1897-1898 гг.



Синтоистский храм в Никко. 1903 г.



Прогулка в лодке. 1903 г.



Японка. 1903 г.



Внутренний вид деревянной церкви Иоанна Богослова на Ишне близ Ростова-Ярославского. 1888 г.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА В. В. ВЕРЕЩАГИНА

1842, 14 (26) октября — рождение в Череповце Новгородской губернии в семье уездного предводителя дворянства Василия Васильевича Верещагина сына Василия.

1850, конец декабря — поступление в Александровский кадетский корпус в Царском Селе.

1853, май — зачисление в Морской кадетский корпус в Петербурге.

1858, лето — учебное плавание на пароходе-фрегате «Камчатка» с посещением Франции и Дании.

1859, май сентябрь — учебные плавания на фрегатах «Светлана» и «Генерал-адмирал» с заходами на остров Уайли, в Портсмут, Лондон. Отказ от кругосветного плавания в пользу занятий живописью. Посещение в Петербурге рисовальной школы при Обществе поощрения художеств.

1860, апрель — окончание учебы в Морском корпусе, увольнение с морской службы.

Сентябрь — поступление в Петербургскую академию художеств.

1861, весна — отъезд вместе с А. Е. Бейдемано в Париж для росписи русской церкви и переезд из-за болезни в Пиренеи.

1862-1863 — продолжение учебы в Академии художеств. Выполнение гравюр для книги «Живописная Украина», рисунков для «Истории России в картинках» и иллюстраций к произведениям М. Ю. Лермонтова. Первый опыт литературного творчества — очерк «Из рассказов крестьянина-охотника».

1863, лето — поездка на Кавказ. Преподавание рисования в Тифлисе.

1864, первая половина — поездки по Кавказу, посещение Эриванской и Бакинской губерний.

Осень — отъезд в Париж для налаживания выпуска «Кавказского художественного листка». Поступление в мастерскую художника Ж. Л. Жерома в Школе изящных искусств.

1865, март — путешествие на Кавказ от Общества сельского хозяйства, посещение Шуши и деревень духоборов и молокан.

Осень — отъезд в Париж.

1866, весна — возвращение в Россию.

Лето — жизнь в родной деревне Любец. Поездка на Волгу для этюдов к картине «Бурлаки».

1867, весна — знакомство с генерал-губернатором Туркестана К. П. Кауфманом, начало службы при нем в качестве художника.

Август — сентябрь — путешествие из Петербурга в Ташкент, знакомство с генералом А. К. Гейнсом.

1868, весна — поездка в Сырдарьинскую и Семиреченскую области в качестве представителя генерала Кауфмана.

Май — участие в обороне Самаркандской крепости. За героизм награжден Георгиевским крестом.

Осень — работа над картинами «После удачи», «После неудачи», навеянными сражениями за Самарканд, и полотном «Опиумоеды». Зима — жизнь в Париже, создание картины «Бача и его поклонники».

1869, начало года — возвращение в Петербург.

Март — участие в «туркестанской» выставке.

Начало апреля — отъезд в Туркестан.

Лето — поездки по Семиреченской области.

Осень — путешествие вдоль китайской границы.

1870, весна — поездка в Коканд.

Лето — создание этюдов в Самарканде.

Получение трехгодичного оплачиваемого отпуска для создания серии картин о Туркестане.

1871, январь — переезд в Мюнхен.

Начало совместной жизни с Элизабет Марией (Елизаветой Кондратьевной) Фишер-Рид.

1872, осень — три картины Верещагина экспонируются на Всемирной выставке в Лондоне. Статья В. В. Стасова в «Санкт-Петербургских ведомостях».

Создание картин «Окружили — преследуют», «Представляют трофеи», «Торжествуют» и других на тему войны в Туркестане. Знакомство в Мюнхене с П. М. Третьяковым.

1873, апрель — картины и этюды из туркестанской серии производят сенсацию на персональной выставке в Лондоне.

1874, март — открытие персональной выставки в Петербурге, знакомство с В. В. Стасовым. Уничтожение художником трех картин, вызвавших недовольство царского двора.

Апрель — поездка в Индию.

Август — отказ от звания профессора Академии художеств. Приобретение П. М. Третьяковым туркестанской серии картин.

1875 — продолжение путешествия по Индии: посещение Сиккима и Кашмира.

1876, март — возвращение в Мюнхен.

Переезд в дом с большой мастерской в пригороде Парижа Мезон-Лаффите, начало работы над индийской серией картин.

1877, апрель — отъезд в действующую армию в связи с началом Русско-турецкой войны.

Июнь — ранение во время боевой операции на Дунае.

Осень — возвращение после лечения на передовую, присутствие при капитуляции турецкой армии под Плевной.

Зима — участие в переходе через Балканы войск генерала М. Д. Скобелева и взятии Адрианополя.

1878, февраль — возвращение в Париж.

Поздняя осень — поездка на Балканы.

Создание картин индийской и балканской серий.

1879, весна — лето — экспозиция балканских и индийских картин в Лондоне. Знакомство с О. А. Новиковой.

Декабрь — выставка в Париже, успеху которой способствовала статья И. С. Тургенева.

1880, февраль — март — выставка в Петербурге, на которой побывало 200 тысяч посетителей.

1881, октябрь — ноябрь — триумф выставки в Вене.

Декабрь — выставка в Париже в помещении газеты «Галуа».

1882, первая половина — выставки в Берлине, Гамбурге, Дрездене, Дюссельдорфе, Берлине.

Октябрь — начало второй поездки в Индию.

1883, январь — выставка в Будапеште.

Март — возвращение из поездки в Индию.

Апрель — май — выставка в Москве, приобретение П. М. Третьяковым и И. Н. Терещенко картин о Русско-турецкой войне.

Конец августа — присутствие при смерти И. С. Тургенева в Буживале и на панихиде в Париже.

Осень — ссора с Третьяковым, разрыв отношений со Стасовым. Ноябрь — выставка Верещагина в Петербурге.

Конец года — публикация книги «Очерки, наброски, воспоминания».

1884, начало года — путешествие в Палестину.

Работа над картинами евангельского цикла. Издание книги «Очерки путешествия в Гималаи г-на и г-жи Верещагиных».

1885, осень — завершение полотен «Подавление индийского восстания англичанами» и «Казнь

заговорщиков в России».

Октябрь — ноябрь — выставка в Вене, вызвавшая яростный протест католического духовенства.

1886 — выставки в Будапеште, Берлине, Франкфурте-на-Майне, Праге, Бреславле, Лейпциге, Кенигсберге.

1887, февраль — март — выставка в Амстердаме.

Май — выставка в Стокгольме.

Июль — выставка в Копенгагене.

Октябрь — декабрь — выставка в Лондоне.

Выход в свет в Лондоне двухтомной книги автобиографических очерков «Живописец, солдат, путешественник».

1888, начало года — поездки в Ярославль и Ростов, начало создания серии портретов «незамечательных русских людей».

Апрель — май — выставка в Париже.

Лето — плавание по Унже и публикация очерка о путешествии. Ноябрь — открытие выставки в Нью-Йорке, знакомство с В. Н. Мак-Гахан и Л. В. Андреевской.

1889, осень — встречи с Л. В. Андреевской после ее возвращения в Россию.

Начало путешествия выставки Верещагина по городам США.

1890, начало года — разрыв отношений с Е. К. Фишер-Рид.

Сентябрь — рождение дочери Лидии.

Начало работы над серией картин о войне 1812 года.

1891, осень — переезд с Л. В. Андреевской в Москву.

Ноябрь — завершение выставки в США продажей картин на аукционе в Нью-Йорке.

Постройка дома на окраине Москвы, за Серпуховской Заставой.

1892 — примирение со Стасовым, позирование скульптору И. Гинцбургу, выступление в Петербургской думе, рождение сына Василия.

1893 — поездки на Русский Север: в Вологду, на Кубенское озеро. Знакомство с В. А. Киркором и совместные посещения Бородинского поля.

1894, лето — путешествие в Вологду, по Северной Двине, в Соловецкий монастырь.

Работа над картинами о войне 1812 года. Выход в свет повести «Литератор» и книги очерков «На войне в Азии и Европе». Рождение дочери Анны.

1895, ноябрь — декабрь — выставка картин о войне 1812 года в Историческом музее в Москве.

Выход в свет книг «На Северной Двине. По деревянным церквам», «Иллюстрированные автобиографии незамечательных русских людей», «Детство и отрочество художника В. В. Верещагина».

1896, март — октябрь — выставки в Харькове, Киеве, Одессе.

Декабрь — открытие выставки в Париже.

Выход в свет книги Ф. И. Булгакова о Верещагине. Смерть дочери Лидии.

1897 — выставки в Берлине, Дрездене. Вене. Праге. Приобретение участка земли с домом на побережье под Сухумом.

1898, октябрь — ноябрь — выставка в Москве.

Декабрь — открытие выставки в Лондоне.

Выставки в Будапеште, Копенгагене, Лейпциге. Выход в свет книги «Листки из записной книжки». Рождение третьей дочери, названной Лидией.

1899, лето — отдых с семьей в усадьбе под Сухумом.

Октябрь — декабрь — выставки в Риге и Гельсингфорсе.

Выход в свет книги «Наполеон I в России в картинах В. В. Верещагина».

1900, январь — февраль — выставка в Петербурге.

Март — выставка в Варшаве.

Май — выставка в Христиании в связи с номинацией на Нобелевскую премию мира.

Июнь — выставка в Париже.

Октябрь — ноябрь — выставка в Одессе.

Декабрь — открытие выставки в Вильно.

1901, начало года — поездка на Филиппины.

Весна — лето — выставки в Ревеле, Юрьеве, Риге, работа над картинами об Американско-филиппинской войне.

Ноябрь — отъезд с выставкой в США.

Декабрь — открытие выставки в Чикаго.

1902, январь — завершение выставки в Чикаго. Знакомство с президентом США Т. Рузвельтом. Подготовка к работе над картиной «Штурм горы Сан-Хуан».

Весна — лето — две поездки на этюды на Кубу. Выставка картин Верещагина путешествует по городам США.

Сентябрь — октябрь — вероятно, художник находится в Москве, где завершает картину «Штурм горы Сан-Хуан».

Ноябрь — приобретение правительством России двадцати полотен из серии о войне 1812 года. Аукцион по продаже картин Верещагина в Нью-Йорке. Выход в свет книги «На войне».

1903, весна — выступление в Московской городской думе на заседании, посвященном закупочной политике совета Третьяковской галереи, с поддержкой действий А. Боткиной, И. Остроухова и В. Серова. Август — ноябрь — поездка в Японию. Возвращение из-за резкого обострения российско-японских отношений.

1904, конец февраля — отъезд на фронт войны с Японией.

31 марта — гибель при взрыве броненосца «Петропавловск».

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Андреевский П. В. Воспоминания о В. В. Верещагине // Панорама искусств. 1985. Вып. 8.

Брук Я. Василий Верещагин. М., 2004.

Верещагин В. В. Воспоминания сына художника. Л., 1982.

Василий Верещагин / М. Межиева, Н. Соломко. М., 2007.

В. В. Верещагин. Избранные письма / Сост., предисл. и прим. А. К. Лебедева. М., 1981.

Верещагин В. В. Повести. Очерки. Воспоминания. М., 1990.

Демин Л. С мольбертом по земному шару. Мир глазами В. В. Верещагина. М., 1991.

Завадская Е. В. Василий Верещагин. М., 1986.

Лебедев А. К. Василий Васильевич Верещагин: Жизнь и творчество. М., 1972.

Лебедев А. К., Солодовников А. В. В. В. Верещагин. М., 1985.

Лебедев А., Бурова Г. В. В. Верещагин и В. В. Стасов. М., 1953.

Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова / Сост. и прим. А. К. Лебедева, Г. К. Буровой. М., 1950–1951. Т. 1–2.

Переписка В. В. Верещагина и П. М. Третьякова / Вступ. ст. О. А. Лясковской; прим. Н. Г. Галкиной. М., 1963.

Суетенко В. П. Дом у заставы: Московские годы жизни и творчества В. В. Верещагина. М., 1968.

Тихомиров А. Н. Василий Васильевич Верещагин. Жизнь и творчество. М.; Л., 1942.

notes

Примечания

1

Вестник Европы. 1908. Т. 2. Кн. 4. С. 496-497.

Детство и отрочество художника В. В. Верещагина.
М.,1895. С. 33.

Родословные дворянские книги — введенные в России Жалованной грамотой дворянству (1785) записи генеалогии дворянских родов, которые велись губернскими дворянскими собраниями. В них заносились дворяне, владевшие на территории губернии недвижимой собственностью, или те, чьи предки владели там имениями. Книги подразделялись на шесть частей: в первую записывались роды жалованного (после 1685 года) дворянства, во вторую — получившие дворянство военной службой, в третью — гражданской службой либо награждением орденом, в четвертую — дворянские роды иностранного происхождения, в пятую — титулованные роды, в шестую — дворянские роды, чье благородное происхождение подтверждалось ранее 1685 года. (Прим. ред.).

4

Соляной пристав (с 1781) — хранитель казенных запасов соли, в чью компетенцию входили прием соли от поставщиков, контроль ее качества и организация оптовой продажи. (Прим. ред.).

Верещагин А. В. Дома и на войне. СПб., 1886. С. 5.

6

Коллежский асессор — восьмой чин по Табели о рангах. (Прим. ред.).

7

Там же. С. 7.

8

Русский аршин равен 0,7112 метра. (Прим. ред.).

9

Там же. С. 70.

Детство и отрочество художника В. В. Верещагина.
С. 26.

Верещагин А. В. Дома и на войне. С. 73.

Детство и отрочество художника В. В. Верещагина.
С. 25-26.

Там же. С. 6-7.

Запрестольный образ — большая икона, находящаяся в алтаре православного храма за престолом, на восточной стене, как правило, с изображением Христа, Богородицы или события в истории христианства, в честь которого основан храм. (Прим. ред.).

Цит. по: Стасов В. В. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1952. Т. 2. С. 215.

Детство и отрочество художника В. В. Верещагина.
С. 84.

Там же. С. 148.

Впоследствии П. Н. Дурново сделал неплохую карьеру на государственном поприще и даже занимал пост министра внутренних дел в революционных 1905–1906 годах.

Сын знаменитого путешественника, адмирала, занимавшего некогда пост морского министра, Врангель-младший пошел по стопам отца — стал известным ученым-гидрографом.

Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей жизни. М., 1955. С. 23.

Детство и отрочество художника В. В. Верещагина.
С. 197.

Там же. С. 284-285.

Салоп — верхняя женская одежда, утепленная ватой или мехом, с длинной пелериной и широкими рукавами или в виде накидки. Капор — женский или детский зимний головной убор с лентами, завязываемыми под подбородком. (Прим. ред.).

Там же. С. 286.

Исследователь творчества Верещагина А. К. Лебедев полагает, что в этом случае память подвела Верещагина и его репетитором был А. В. Селецкий, посещавший академию на правах вольнослушателя.

Там же. С. 274.

Хрустальный дворец — выставочный зал площадью более 90 тысяч квадратных метров, вмещавший 14 тысяч посетителей. Был построен в лондонском Гайд-парке из железа и стекла к Всемирной выставке 1851 года, а после ее окончания перенесен в предместье Лондона Сайденхем-Хилл. В 1936 году был уничтожен пожаром. (Прим. ред.).

Там же. С. 304-305.

Жемчужников Л. М. Мои воспоминания. М., 1970. С. 101.

Верещагин В. В. Избранные письма. М., 1981. С. 121.

Об обстоятельствах гибели А. Е. Бейдемана будет рассказано ниже.

Там же. С. 127.

Жемчужников Л. Несколько замечаний по поводу последней выставки в С.-Петербургской Академии художеств // *Основа*. 1861. № 2. С. 146.

Эжен Девериа (1805-1865) — французский живописец эпохи романтизма, автор исторических картин «Рождение Генриха IV» (1827), «Смерть Джейн Сеймур» (1847), «Встреча Христофора Колумба» (1861), группового портрета «Коронация Луи-Филиппа» (1836), портретов маршалов Бриссака и Кревкера. (Прим. ред.).

Латинское название Одиссея. (Прим. ред.).

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 125.

Здесь и далее в цитатах курсивом обозначаются места, выделенные авторами.

Верещагин В. В. Путешествие по Закавказью в 1864–1865 гг. // Всемирный путешественник. 1870. Т. 7. С. 215.

Там же. С. 221.

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 126.

41

Кавказ. 1863. 8 июля. № 55.

Причиной выступления горцев стало строительство в селении Белоканы православной церкви по просьбе нескольких местных жителей, принявших христианство. (Прим. ред.).

Наиб (араб.) — заместитель, уполномоченный, наместник; в данном случае — сельский начальник. (Прим. ред.).

44

Там же. 1 августа. № 59.

Этими воспоминаниями Верещагин впоследствии поделился с работавшим над монографией о его творчестве историком искусств Ф. И. Булгаковым.

Цит. по: *Булгаков Ф. И.* Василий Васильевич Верещагин и его произведения. СПб., 1896. С. 30.

Цит. по: *Ревалд Д.* История импрессионизма.
М.,1995. С. 55.

Цит. по: Там же. С. 55-56.

Эдуард Мане. Жизнь. Письма. Воспоминания.
Критика современников. М., 1965. С. 82.

Верещагин В. В. Путешествие по Закавказью в 1864–1865 гг. С. 239.

51

Там же.

Хусейн ибн Али (626–680) — внук Мухаммеда, третий шиитский имам, возглавивший борьбу против омейядского халифа Язида. Шииты считают, что он знал о безнадежности борьбы, но принял мученическую смерть у местечка Кербела, получив десятки колотых и рубленых ран ради спасения ислама. День его гибели отмечается всеми шиитами как траур. *(Прим. ред.)*.

Молокане — религиозная секта, сложившаяся в конце XVIII века в Тамбовской губернии. Ее члены отрицают церковную иерархию, посты, иконы и богослужебные обряды православия, на молитвенных собраниях под руководством старцев-пресвитеров поют библейские тексты. Название секты, по одной из версий, связано с тем, что ее члены пьют молоко в постные дни; по другой — восходит к библейской метафоре о «духовном молоке». *Духоборы* — пацифистская, общинная религиозная секта, возникшая в середине XVIII века в Екатеринославской губернии. Основами их учения являются отказ подчиняться мирским и церковным властям, вера в равенство людей и неотделимость Бога от человека, отрицание внешних таинств, в том числе крещения и венчания. Духоборы подверглись гонениям при Екатерине II и Павле I, при Александре I были переселены в Приазовье, а при Николае I — в Грузию. Их отказ (1887) подчиняться закону о всеобщей воинской повинности вызвал новые гонения. Благодаря вмешательству Льва Толстого около семи тысяч членов секты покинули Россию (1898) и поселились в Канаде. (Прим. ред.).

Верещагин В. В. Повести. Очерки. Воспоминания. М., 1990. С. 130.

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 27-28.

Цит. по: Лебедев А. К. Василий Васильевич
Верещагин. М., 1972. С. 54.

Санкт-Петербургские ведомости. 1868. № 16. 17
января.

Верещагин В. От Оренбурга до Ташкента // Гостиный двор: Альманах. 1995. № 2. С. 177.

Там же. С. 179-180.

Верещагин В. От Оренбурга до Ташкента // Звезда Востока. 1990. № 3. С. 122.

Цит. по: Лебедев А. К. Указ. соч. С. 332.

Сарты (от древнего названия Сырдарьи — Яксарт) — общее именование тюркоязычных узбеков и ираноязычных таджиков, которые населяли территорию Кокандского ханства и Бухарского эмирата и вели оседлый образ жизни в отличие от кочевников-казахов. (Прим. ред.).

Всемирный путешественник. 1874. Май. С. 82.

Там же. С. 100.

Алексей Николаевич Куропаткин (1848-1925) — окончил кадетский корпус, Павловское военное училище и Академию Генерального штаба, служил в штабе Туркестанского военного округа. Во время Русско-турецкой войны (1877-1878) был начальником штаба дивизии под командой Скобелева. В 1898 году назначен военным министром, а с началом Русско-японской войны — главнокомандующим сухопутными и морскими силами России на Дальнем Востоке. Снят с поста после поражения под Мукденом (1905). (Прим. ред.).

Завоевание Туркмении / Сост. А. Н. Куропаткин.
СПб., 1899. С. 24.

Самарканд в 1868 г. Из воспоминаний художника В. В. Верещагина // Русская старина (далее — РС). 1888. Т. 59. № 9. С. 621.

Там же. С. 622.

Сакля (от груз. сахли — дом) — жилища горцев Кавказа из дерева, глины, саманного (необожженного) кирпича, с плоской крышей. Русские военные называли так и дома жителей Средней Азии. (Прим. ред.).

Там же. С. 633.

Там же. С. 634.

Там же. С. 636-637.

Там же. С. 646.

Цит. по: *Тихомиров А. Н.* Василий Васильевич
Верещагин. М.; Л, 1942. С. 90.

Штабс-капитан Черкасов. Защита Самарканда в 1868 году // Военный сборник. 1870. № 9. С. 37.

Верещагин В. В. Повести. Очерки. Воспоминания. С. 144.

77

Голос. 1869. № 94. 4 апреля.

Одесский листок. 1900. № 296. 14 ноября.

79

Голос. 1869. № 86. 27 марта.

Санкт-Петербургские ведомости. 1869. № 105. 16
апреля.

Художественный журнал (далее — ХЖ). 1882. Т. 3.
№ 1. С. 23-24.

Кульджинское (Таранчинское, Уйгурское) ханство-государство. возникшее в результате сопротивления уйгуров китайскому владычеству. В 1864–1866 годах в Северо-Западном Китае произошло уйгуро-дунганское восстание против Цинской династии, в 1871 году в край были введены русские войска, а в 1881 году он был возвращен Китаю. После этого многие уйгуры и родственные им дунгане переселились в 1880-х годах на территорию Российской империи. (Прим. ред.).

Дунгане — тюркское название китаеязычного народа хуэйцзу, мусульман-суннитов. (Прим. ред.).

Китайская граница. Набег: Из воспоминаний художника В. В. Верещагина // РС. 1889. Т. 64. № 10. С. 179-180.

Верещагин В. В. Повести. Очерки. Воспоминания. С.
261-262.

Александр Иванович Барятинский (1815–1879) — князь, член Государственного совета, генерал-фельдмаршал, кавказский наместник (1856), шеф Кабардинского пехотного полка. (Прим. ред.).

Шамиль (1797-1871) — аварец, третий имам Чечни и Дагестана (1834). Опираясь на учение ислама о газавате (священной войне против неверных), возглавил борьбу горцев против российских войск и создал военно-теократическое государство (имамат), сделав основой жизни горцев систему исламских предписаний — шариат. Взят в плен князем Барятинским в ауле Гуниб (1859), находился в ссылке в Калуге, а затем в Киеве. Умер во время совершения хаджа в Мекку. (Прим. ред.).

Там же. С. 270.

Цит. по: *Тихомиров А. Н.* Указ. соч. С. 89.

Пчела. 1877. № 17. С. 266.

Верещагин В. В. Повести. Очерки. Воспоминания. С. 269.

Там же. С. 270.

Военный сборник. 1866. № 1. С. 7-8.

Цит. по: *Стасов В. В. Указ. соч. Т. 1. С. 221.*

Вамбери А. Путешествие по Средней Азии. М., 1867.
С. 119.

Цит. по: Санкт-Петербургские ведомости. 1873.
№ 93. 4 апреля.

The Illustrated London News. August 23, 1873. P. 171.

Стасов В. В. Указ. соч. Т. 2. С. 240.

Там же С. 147.

Крамской И. Н. Письма, статьи: В 2 т. Т. 1. М., 1963.
С. 241-242.

101

Там же. С. 252.

Там же. С. 246.

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 29.

Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи (далее — ОР ГТГ). Ф. 17. № 672.

Верещагин В. В. Повести. Очерки. Воспоминания. С. 238.

Переписка И. Н. Крамского: В 2 т. Т. 1.
И. Н. Крамской и П. М. Третьяков. М., 1953. С. 101.

107

Голос. 1874. № 272. 2 октября.

ХЖ. 1883. Т. 5. Январь. С. 20.

Сикким — горный район, расположенный на севере Индии в Гималаях между Непалом, Бутаном и Китаем. В 1861 году стал британским протекторатом, в 1975-м вошел в состав Индии как самостоятельный штат. Название произошло от санскритского слова «Шикхим» и означает «Земля горных хребтов». (Прим. ред.).

Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. М.,
1950. Т. 1. С. 27.

XЖ. 1883. Т. 5. № 1. С. 23.

Очерки путешествия в Гималаи г-на и г-жи
Верещагиных. СПб., 1883. Ч. 1. Сикким. С. 39-40.

Верещагин В. В. Повести. Очерки. Воспоминания. С. 255.

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 36–37.

115

Там же. С. 40.

Там же. С. 41.

Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 1. С.
36.

Там же. С. 43.

Там же. С. 42.

Там же. С. 74-75.

121

Там же. С. 60.

XЖ. 1881. Т. 1. № 7. С. 35.

123

Там же. № 12. С. 365.

Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 1. С.
82.

Там же. С. 116.

Крамской И. Н. Переписка: В 2 т. М., 1953. Т. 1. С. 161.

Тургенев И. С. Полное собрание сочинений: В 28 т. Письма. Т. 11. М., 1966. С. 270.

Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 1. С.
111.

Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 23. М., 1981. С. 150.

Бенджамин Дизраэли, лорд Биконсфильд (1804–1881) — английский государственный деятель, лидер Консервативной партии, премьер-министр Великобритании (1868, 1874–1880). (Прим. ред.).

Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 1. С.
111.

Там же. С. 338.

Там же. С. 136.

Там же. С. 139.

135

Там же. С. 346.

136

Там же.

Крамской И. Н. Письма, статьи. Т. 1. С. 335.

Там же.

Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 1. С.
154.

Там же. С. 146-147.

141

Там же. С. 149.

Цит. по: Там же. С. 336-337.

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 46.

Достоевский Ф. М. Указ. соч. С. 69.

Крамской И. Н. Письма, статьи. Т. 1. С. 374.

Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 1. С.
164.

147

Там же. С. 165.

Верещагин В. В. Повести. Очерки. Воспоминания. С. 165.

149

Монитор — тип низкобортного броненосного артиллерийского корабля, преимущественно прибрежного действия. (Прим. ред.).

Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 1. С.
168.

Верещагин В. В. Повести. Очерки. Воспоминания. С.
172.

152

Там же.

Там же. С. 176.

На войне. Воспоминания о Русско-турецкой войне
художника В. В. Верещагина. М., 1902. С. 56.

Там же. С. 58.

156

Там же.

Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 1. С.
170.

Там же. С. 165.

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 51-52.

160

Санкт-Петербургские ведомости. 1877. № 211.2
августа.

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 54.

Новости и биржевая газета. 1-е изд. (далее — НБГ-1). 1900. № 250. 9 сентября.

163

Там же.

164

НБГ-1. 1900. № 275.

165

Там же. № 312.

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 56–58.

Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 1. С.
186.

Кроки (от фр. croquis — набросок) — план местности, выполненный путем глазомерной съемки. (Прим. ред.).

Немирович-Данченко В. И. Художник на боевом поле
// ХЖ. 1881. № 2. С. 78-79.

Там же. № 3. С. 142-143.

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 63–64.

Воспоминания художника В. В. Верещагина.
Переход через Балканы // РС. 1889. Т. 61. Кн. 3. С. 596.

173

Там же. С. 597.

XЖ. 1881. № 3.С. 140.

175

Там же. № 1.С. 5.

176

Там же. № 3. С. 146.

PC. 1889. KH. 3. C. 620.

178

Там же.

Там же. С. 622.

XЖ. 1881. № 3.С. 137-138.

Воспоминания художника В. В. Верещагина. Набег на Адрианополь в 1877 г. // РС. 1888. Т. 60. № 11-12. С. 461.

Достоевский Ф. М. Указ. соч. Т. 26. М., 1984. С. 175.

Там же. С. 78-81.

Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 1. С.
376.

185

Пчела. 1877. № 39. С. 614-615.

Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 1. С.
376.

Вероятно, имелся в виду Иван Федорович Масловский, доктор медицины, хирург, занимавшийся оперативной гинекологией.

Там же. С. 198-199.

189

Там же. С. 323, 330.

190

Там же. С. 200-201.

Там же. С. 201-202.

Там же. С. 205.

Там же. С. 379.

Там же. С. 379-380.

195

Там же. С. 380.

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 69.

197

Новое время. 1878. № 718. 27 февраля.

Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 1. С. 212-213.

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 71–72.

Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 1. С.
390.

201

Там же. С. 217-218.

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 72–73.

Там же. С. 74-75.

Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 1. С.
366.

205

Там же. С. 239.

Там же. С. 239-240.

207

Там же. С. 241.

Стасов В. В. Указ. соч. Т. 1. С. 327.

209

Там же. С. 329-330.

210

Там же. С. 332.

Стасов В. В. Указ. соч. Т. 1. С. 333.

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 79.

213

Там же. С. 82.

Мусоргский М. П. Письма к А. А. Голенищеву-Кутузову. М.; Л., 1939. С. 81.

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 84.

216

Там же. С. 87.

Там же. С. 89-90.

218

Там же. С. 95.

219

Там же. С. 96.

220

Там же. С. 97.

221

Там же. С. 99.

222

Там же. С. 101.

См.: Стасов В. В. Собрание сочинений. СПб., 1894. Т. 2. Стб. 454-456.

224

Там же.

И. А. Гончаров и И. С. Тургенев по неизданным материалам Пушкинского Дома // Звенья. Пг., 1923. С. 47.

Цит. по: *Стед В.* Депутат от России: Воспоминания и переписка О. А. Новиковой. Пг., 1915. Т. 2. С. 32–33.

Сергеенко П. Встречи с Верещагиным // Русские ведомости. 1914. № 75. 1 апреля.

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 102.

Верещагин В. В. Повести. Очерки. Воспоминания. С.
102.

Тургенев И. С. Указ. соч. Письма. Т. 12. Кн. 1. М., 1966. С. 381.

Там же. Сочинения. Т. 15. М., 1968. С. 182-183.

Цит. по: Стасов В. В. Собрание сочинений. СПб., 1894. Т. 2. Стб. 463-464.

233

Там же. Стб. 470.

М. М. Антокольский. Его жизнь. Творения. Письма и статьи. СПб., 1905. С. 403-404.

235

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 106.

236

Там же. С. 90.

Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 2. С. 75-76.

Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. Т. 62. М., 1953. С. 473.

В. В. Стасов с 1872 года заведовал художественным отделом Императорской публичной библиотеки.

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 107.

Толстой Л. Н. Указ. соч. Т. 63. С. 10-11.

Переписка П. М. Третьякова и В. В. Стасова. М.; Л., 1949. С. 56.

Боткина А. П. Павел Михайлович Третьяков в жизни и в искусстве. М., 1951. С. 152.

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 238.

245

Там же. С. 109.

246

Голос. 1880. № 56. 25 февраля.

Русский вестник. 1880. Т. 146. Кн. 3. Март. С. 363.

XЖ. 1881. № 2. С. 136.

Бенуа А. Мои воспоминания: В 5 кн. М., 1990. Кн. 1-3.
С. 369.

Стасов В. В. Письма к родным. Т. 2. М., 1958. С. 30.

Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 2. С.
239-240.

252

Там же. С. 234.

Стасов В. В. Письма к родным. Т. 2. С. 30.

Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 2. С.
243.

255

Стасов В. В. Письма к родным. Т. 2. С. 83.

256

Там же. Т. 1. Ч. 2. М., 1954. С. 240.

257

XЖ. 1881. № 2. С. 141.

258

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 112.

Верещагин В. В. Повести. Очерки. Воспоминания. С.
231.

*Верещагин А. В. У болгар и за границей. СПб., 1896.
С. 181.*

261

Порядок. 1881. № 301. 1 ноября.

Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 2. С. 88-89.

263

Цит. по: Там же. С. 275-276.

264

Цит. по: Там же. С. 274.

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 114-115.

266

Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 2. С.
93.

Верещагин В. В. Повести. Очерки. Воспоминания. С.
180-181.

Цит. по: Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова.
Т. 2. С. 287.

269

Там же.

Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений.
Т. 5. М., 1963. С. 138.

271

Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 2. С.
95.

Тургенев И. С. Указ. соч. Письма. Т. 13. Кн. 1. С. 165.

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 116.

Тургенев И. С. Указ. соч. Письма. Т. 13. Кн. 1. С. 165.

Стасов В. В. Письма к родным. Т. 2. С. 90.

Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 2. С.
109.

277

Там же. С. 92.

Там же. С. 116.

279

Там же. С. 119.

280

Там же. С. 127.

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 128-129.

282

Там же. С. 130.

Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 2. С.
123-124.

284

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 131.

Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 2. С.
143.

286

XЖ. 1882. Т. 4. № 10. С. 229-230.

Цит по: Народное восстание в Индии в 1857-1859 гг.
М.; Л., 1957. С. 226.

Переписка П. М. Третьякова и В. В. Стасова. С. 79.

289

Московский листок. 1883. № 107. 20 апреля.

290

Русский курьер. 1883. № 41. 28 апреля.

Репин И. Е., Стасов В. В. Переписка: В 3 т. Т. 2. М.; Л., 1949. С. 80.

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 133.

Верещагин В. В. Повести. Очерки. Воспоминания. С. 182-183.

И. С. Тургенев в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1983. Т. 2. С. 409.

Согласно завещанию Тургенева, он был похоронен 27 сентября на Волховом кладбище в Петербурге. (Прим. ред.).

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 138.

297

ОР ГТГ. Ф. 17. № 4137.

Репин И. Е. Избранные письма: В 2 т. М., 1969. Т. 1. С. 319.

299

Сахарова Е. В. В. Д. Поленов. М., 1950. С. 200.

300

Там же. С. 204.

301

Детство и отрочество художника В. В. Верещагина.
С. 93.

Верещагин В. В. Повести. Очерки. Воспоминания. С. 189-192.

303

ОР ГТГ. Ф. 17. № 724.

Воспоминания художника В. В. Верещагина. На Дальнем Востоке, в Палестине // РС. 1889. Т. 63. Кн. 8. Август. С. 442.

305

Там же. Кн. 9. С. 440.

Вероятно, речь идет об остатках первого Иерусалимского храма X века до н. э. (Прим. ред.).

307

См.: ОР ГТГ Ф. 17. № 54.

The Art Journal. 1885. January. P. 10.

XЖ. 1885. Т. 6. № 3. С. 202-203.

310

ОР ГТГ. Ф. 17. № 45.

311

XЖ. 1885. Т. 7. № 10. С. 637.

312

ОР ГТГ. Ф. 17. № 47.

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 140-141.

Цит. по: Булгаков Ф. И. Указ. соч. С. 87–88.

315

См.: ОР ГТГ. Ф. 17. № 51.

316

Там же. № 52.

317

Там же. № 54.

318

Здесь: серная кислота.

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 141-142.

320

Художественные новости. 1886. № 9. Стб. 281-282.

321

XЖ. 1886. Т. 8. № 1. С. 55.

Стасов В. В. Письма к деятелям русской культуры.
М., 1962. Т. 1. С. 324.

Крамской И. Н. Письма, статьи. Т. 2. М., 1966. С. 211.

324

XЖ. 1886.Т. 8. № 1. С. 58.

325

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 142.

326

ОР ГТГ Ф. 17. № 114.

Цит. по: *Путилов Б. Н.* Николай Николаевич Миклухо-Маклай. М., 1981. С. 122-123.

328

ОР ГТГ. Ф. 17. № 885.

Лебедев А., Бурова Г. В. В. Верещагин и В. В. Стасов.
М., 1953. С. 51.

330

Цит. по: Там же. С. 53.

Переписка В. В. Верещагина и П. М. Третьякова. М., 1963. С. 78-79.

332

Петербургская газета. 1887. № 278. 10 октября.

333

The Art Journal. 1887. November. P. 383.

334

The Illustrated London News. 1887. October 15. P. 452.

Астольф де Кюстин (1790–1857) — французский дипломат и автор историко-публицистических трудов. Издал описание своих путешествий по Англии, Шотландии, Швейцарии, Италии и двухтомник «Россия в 1839 году» («La Russie en 1839») о нравах русского высшего общества, вышедший в Париже в 1843 году, переведенный на многие европейские языки и переиздававшийся при жизни автора пять раз. Кюстин охарактеризовал многих деятелей, проанализировал историческую судьбу государства и сделал политические прогнозы, часть из которых сбылась. (Прим. ред.).

336

The Academy. 1887. October 13. P. 234.

Верещагин В. В. Повести. Очерки. Воспоминания. С. 230.

338

Русское дело. 1886. № 24-25. 4 октября. С. 21.

339

Переписка В. В. Верещагина и П. М. Третьякова. С.
80.

340

Там же. С. 82.

341

Художественные новости. 1888. №. 7. 15 мая. Стб.
291.

Стасов В. В. Статьи и заметки, не вошедшие в собрание сочинений. М., 1952. Т. 1. С. 120-121.

343

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 144.

344

НБГ-1. 1888. № 169. 21 июня.

Семевский М. И. Путевые очерки // РС. 1889. Т. 64.
Октябрь. С. 204.

346

Там же. С. 204-205.

347

Там же. С. 205-206.

A Russian Village. An Artist's sketch. By Vassily Vereschagin // Harpers New Monthly Magazine. 1889. Vol. LXXII. February. P. 374.

Карлистские войны — династические войны между двумя ветвями испанских Бурбонов после Прагматической санкции 1830 года, передававшей престол дочери короля Фердинанда VII Изабелле. Сторонники абсолютизма (карлисты) боролись (1833–1840) за возведение на престол брата Фердинанда, Дон Карлоса Старшего, под именем Карла V, а потом (1872–1876) — внука последнего, Дон Карлоса Младшего под именем Карла VII. Карлистов поддерживали Ватикан и некоторые европейские государства; им удалось захватить значительную часть Каталонии и Валенсии, но, потерпев ряд сокрушительных поражений, они сложили оружие.

350

ОР ГТГ. Ф. 17. № 846.

351

Там же. № 852.

352

Там же. № 851.

353

Scribner's Monthly Magazine. 1888. October. P. 423.

Верещагин В. В. Повести. Очерки. Воспоминания. С. 233.

355

Русские ведомости. 1888. № 322. 22 ноября.

356

Там же. № 333. 3 декабря.

357

Искусство и художественная промышленность.
1899. № 12. С. 961.

358

Искусство и художественная промышленность.
1899. № 12. С. 962.

Верещагин В. В. Повести. Очерки. Воспоминания. С.
233.

360

Там же. С. 234.

361

Там же. С. 235.

362

Русские ведомости. 1888. № 333. 3 декабря.

363

The Nation. 1888. November 22. P. 423.

364

См.: Стасов В. В. Статьи и заметки, не вошедшие в собрание сочинений. Т. 1. С. 130.

365

Переписка И. Н. Крамского. Т. 1. С. 258–259.

366

ОР ГТГ. Ф.17 № 858.

Верещагин В. В. Повести. Очерки. Воспоминания. С. 214.

368

Там же. С. 215.

369

Там же. С. 213.

Телемак (Телемах) — в греческой мифологии — сын легендарного царя Итаки Одиссея и Пенелопы. Ментор — друг Одиссея, которому тот, отправляясь в поход на Трои, доверил попечение над своими домочадцами. В переносном смысле — учитель, наставник. (Прим. ред.).

371

Новости дня. 1889. № 2106. 17 мая.

372

ОР ГТГ. Ф. 17. № 1578.

Андреевский П. В. Воспоминания о В. В. Верещагине
// Панорама искусств. 1985. Вып. 8. С. 123.

374

ОР ГТГ. Ф. 17. № 632.

375

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 146-147.

376

Андреевский П. В. Указ. соч. С. 123.

377

ОР ГТГ. Ф. 17. № 892.

378

Там же. № 893.

379

Там же. № 134.

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 147-148.

381

Там же. С. 151.

382

Там же. С. 149.

383

ОР ГТГ. Ф. 17. № 141.

384

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 152.

385

Там же. С. 153.

386

ОР ГТГ. Ф. 17. № 150.

Переписка В. В. Верещагина и П. М. Третьякова. С.
86-87.

388

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 153.

389

ОР ГТГ. Ф. 17. № 155.

390

Там же. № 160.

391

Там же. № 164.

392

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 156.

Верещагин В. В. Повести. Очерки. Воспоминания. С.
202.

394

Там же.

395

ОР ГТГ. Ф. 17. № 167.

396

Искусство и художественная промышленность.
1899. № 7. С. 538.

397

Там же. № 11. С. 879.

398

Верещагин В. В. Воспоминания сына художника. Л., 1982. С. 51.

Репин И. Е., Стасов В. В. Переписка: В 3 т. М.; Л., 1949. Т. 2. С. 164.

400

Цит. по: *Лебедев А., Бурова Г. Указ. соч. С. 177–178.*

401

Там же. С. 179.

402

Цит. по: Там же. С. 179-180.

403

ОР ГТГ. Ф. 17. № 208.

Стасов В. В. Письма к родным. Т. 2.С. 363.

Скульптор Илья Гинцбург: Воспоминания. Статьи.
Письма. Л. 1964. С. 107.

406

Цит. по: Лебедев А., Бурова Г. Указ. соч. С. 187.

407

Цит. по: Там же.

408

Цит. по: Там же. С. 189.

409

Цит. по: Там же. С. 190.

410

Цит. по: *Суетенко В. П.* Дом у заставы. М., 1968. С. 52.

411

См.: ОР ГТГ. Ф. 17. № 215-217.

412

См.: Там же. № 1690.

413

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 161.

414

Там же. С. 160.

415

Цит. по: *Лебедев А. К.* Указ. соч. С. 238.

416

Верещагин В. По Северной Двине. По деревянным церквам. М. 1895. С. 63.

417

Там же. С. 51, 62.

418

Там же. С. 78-79.

419

Там же. С. 61.

420

Там же. С. 107.

421

Там же. С. 114.

Верещагин В. В. Повести. Очерки. Воспоминания. С.
78.

423

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 165.

424

Там же. С. 163-164.

425

НБГ-1. 1895. № 311. 11 ноября.

426

Там же.

427

Верещагин В. В. Повести. Очерки. Воспоминания. С. 332.

428

Русские ведомости. 1895. № 315. 14 ноября.

429

Русский архив. 1895. № 2. С. 258.

430

Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т.
М., 1955. Т. 2 С. 70.

431

Нива. 1896. № 14. С. 323.

432

Всемирная иллюстрация. 1896. № 1409. 27 января. С.
119.

433

Санкт-Петербургские ведомости. 1896. № 17. 18
января.

434

Стасов В. В. Письма к деятелям русской культуры. Т. 1. С. 66.

435

Цит. по: Лебедев А., Бурова Г. Указ. соч. С. 108.

436

ОР ГТГ. Ф. 17. № 233.

437

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 168.

438

Там же. С. 167-168.

Влас Михайлович Дорошевич — журналист, публицист и театральный критик, один из виднейших фельетонистов конца XIX — начала XX века. (Прим. ред.).

Названия картин были Дорошевичем намеренно несколько переиначены и полемически заострены.

441

Одесский листок. 1896. № 264. 9 октября.

442

Одесские новости. 1896. № 380. 2 ноября.

443

Верещагин В. В. Воспоминания сына художника. С.
32.

444

Андреевский П. В. Указ. соч. С. 127.

445

Там же. С. 131.

446

Цит. по: *Верещагин В. В.* Избранные письма. С. 171.

447

Петербургская газета. 1897. № 42. 12 февраля.

448

Переписка В. В. Верещагина и П. М. Третьякова. С.
98.

449

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 170-171.

450

Там же. С. 171-172.

451

Там же. С. 170.

452

Там же. С. 173.

453

Русская мысль. 1898. № 11. С. 202.

454

Переписка В. В. Верещагина и П. М. Третьякова. С.
98.

455

Там же. С. 131.

456

Верещагин В. В. Повести. Очерки. Воспоминания. С.
271.

Верещагин В. В. Повести. Очерки. Воспоминания. С.
249-250.

458

Там же. С. 145.

459

Там же. С. 250.

460

Розанов В. В. Несовместимые контрасты жития. М., 1990. С. 189.

461

НБГ-1. 1897. № 221. 2 января.

462

Там же. 1896. № 15. 15 февраля.

463

The Times. 1899. January 14. P. 9.

Прерафаэлитизм — направление в английской поэзии и живописи второй половины XIX века, боровшееся против условностей Викторианской эпохи и академических традиций. Название должно было обозначать духовное родство с флорентийскими художниками эпохи Раннего Возрождения, работавшими до Рафаэля: Микеланджело, Перуджино, Джованни Беллини и др. (Прим. ред.).

465

Генерал такой-то (англ.).

466

НБГ-1. 1900. № 333. 1 декабря.

467

The Illustrated London News. 1899. January 14. P. 42.

468

Russian Memories by madame Olga Novikoff «O. K.».
London, 1917. P. 84-85.

469

Мир искусства. 1901. № 2-3. С. 115-117.

470

Там же. 1902. № 11. С. 39-44.

471

См.: НБГ-1. 1899. № 87. 29 августа.

472

Московский листок. 1899. № 23. 4 мая.

473

Русский листок. 1899. № 233. 16 октября.

Стасов В. В. Письма к родным. Т. 3. Ч. 1. М., 1962. С. 311-312.

475

На территории современного поселка Эшера в Абхазии. (Прим. ред.).

476

Верещагин В. В. Воспоминания сына художника. С. 92.

477

Там же. С. 91.

Хроника журнала «Искусство и художественная промышленность». 1899. № 3. С.62;№ 5. С. 116-117.

479

Русские ведомости. 1899. № 240. 9 декабря. С. 4.

480

Стасов В. В. Письма к родным. Т. 3. Ч. 2. С. 4.

481

Там же. С. 5.

Стасов В. В. Письма к деятелям русской культуры. Т. 1. С. 89.

483

Андреевский П. В. Указ. соч. С. 141.

Цит. по: *Карпов В. П.* Верещагин о русском народном искусстве // Мирный труд. 1905. № 2. С. 205.

485

Там же. С. 206.

486

Санкт-Петербургские ведомости. 1900. № 122. 6 мая.

487

Цит. по: *Лебедев А. К.* Указ. соч. С. 346.

488

НБГ-1. 1900. № 192. 13 июля.

489

Там же. № 196. 17 июля.

490

Там же.

491

Там же. № 198. 19 июля.

492

Там же.

493

ОР ГТГ. Ф. 17. № 1020.

494

НБГ-1. 1900. № 232. 22 августа.

495

Там же.

496

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 181.

497

Там же. С. 179.

498

Одесский листок. 1900. № 283. 1 ноября.

499

Там же. № 304. 25 ноября.

500

Там же. № 305. 28 ноября.

501

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 184.

Вестник Европы. 1908. Т. 2. Кн. 4. С. 506.

503

Там же. Т. 3. Кн. 5. С. 160.

504

Там же. Т. 2. Кн. 4. С. 500.

505

Там же. Т. 3. Кн. 5. С. 160.

506

НБГ-1. 1900. № 66. 7 марта.

Вестник Европы. 1908. Т. 2. Кн. 4. С. 524.

Стасов В. В. Письма к родным. Т. 3. Ч. 2. С. 55.

Добровольный флот — морское судоходное общество, основанное в 1878 году под контролем Морского министерства и Министерства финансов на добровольные пожертвования для закупки в Германии быстроходных пароходов. Его корабли осуществляли почтовое, товарное и пассажирское сообщение между Одессой и портами Тихого океана. (Прим. ред.).

510

ОР ГТГ. Ф. 17. № 365.

511

НБГ-1. 1901. № 159. 12 июня.

512

Там же. № 118. 1 мая.

513

Там же. № 159. 12 июня.

514

ОР ГТГ Ф. 17. № 366.

515

Твен М. Дары цивилизации: Художественная публицистика. М., 1985. С. 217-218.

516

Там же. С. 221.

517

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 188-189.

518

См.: *Лебедев А. К. Указ. соч. С. 274.*

519

Русские ведомости. 1904. № 239.

520

ОР ГТГ. Ф. 17. № 376.

521

НБГ-1. 1902. № 63. 5 марта.

522

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 190.

523

Там же. С. 192.

524

Там же. С. 194, 191.

525

Там же. С. 191.

526

Института искусств (англ.).

527

Там же. С. 193.

В литературе о творчестве Верещагина употребляется и другое название этого полотна — «Взятие Рузвельтом С.-Жуанских высот».

529

ОР ГТГ. Ф. 17. № 640.

530

Там же. № 642.

531

Там же. № 643.

532

Там же. № 644.

533

Там же. № 1405.

534

НБГ-1. 1902. № 228. 20 августа.

535

Там же. № 233. 25 августа.

536

Буйные всадники (англ.).

537

Там же.

538

Русское обозрение. 1898. № 5. С. 338–339.

539

НБГ-1. 1902. № 233. 25 августа.

540

Там же.

541

Там же. № 240. 1 сентября.

542

Там же.

543

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 194-195.

544

Там же. С. 195.

545

ОР ГТГ. Ф. 17. № 635.

546

Там же. № 1440.

547

Там же. № 1358.

548

Там же. № 382.

549

Там же. № 1361.

550

New York World. 1902. November 14; OP ГТГ... Ф. 17.
№ 1358.

551

The Art Interchange. 1902. Vol. XLXX. № 5. P. 118.

552

Московские ведомости. 1902. № 341. 11 декабря.

553

Вперед, парни! (англ.).

554

Там же.

555

Там же.

556

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 197.

557

Там же. С. 196.

558

Новости дня. 1902. № 6746. 23 марта.

559

Цит. по: Валентин Серов в переписке, документах и интервью. Л., 1985. Т. 1.С. 406.

560

Андреевский П. В. Указ. соч. С. 46.

В результате поражения Китая в Японо-китайской войне 1894-1895 годов был заключен Симоносекский договор, по которому Китай отказывался от своего сюзеренитета над Кореей, передавал Японии Ляодунский полуостров, острова Тайвань и Пэнхуледао, уплачивал контрибуцию и открывал китайские порты для японской торговли и территорию для строительства промышленных предприятий. Но по требованию России, Германии и Франции Япония вынуждена была отказаться от аннексии Ляодунского полуострова. В 1898 году Китай передал Порт-Артур на 25 лет России и предоставил ей право на строительство Китайско-Восточной железной дороги через Восточную Маньчжурию. Столкновение интересов России и Японии привело к Русско-японской войне. (Прим. ред.).

562

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 201-202.

563

НБГ-1. 1904. № 26. 26 января.

564

Япония и японцы. М., 1901. С. 30.

565

НБГ-1. 1904. № 32. 1 февраля.

566

Япония. Очерки японской культуры. Причины войны
/ Сост. М. Коваленский. М., 1904. С. 45.

Григорьева Т. Японская литература XX века. М., 1983. С. 118.

Иэясу Токугава (1543-1616) — принц Минамото, основатель династии сёгунов (реальных правителей Японии до 1868 года, в отличие от номинальных императоров), дипломат и военачальник. (Прим. ред.).

569

НБГ-1. 1904. № 37. 6 февраля.

570

Там же.

571

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 202.

572

Лебедев А. К. Указ. соч. С. 282.

573

НБГ-1. 1904. № 42. 13 февраля.

574

Красный архив. 1931. Т. 2. С. 167-169.

575

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 205–206.

576

Там же. С. 206.

577

Петербургская газета. 1904. № 43. 13 февраля.

578

Красный архив. 1931. Т. 2. С. 169.

579

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 207.

580

Верещагин В. В. Воспоминания сына художника. С. 120-122.

581

Брандер — судно, нагруженное горючим и порохом и используемое для взрывов объектов неприятеля.

582

Красный архив. 1931. Т. 2. С. 169.

583

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 209.

584

ОР ГТГ. Ф. 17. № 532.

585

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 208.

586

Вечернее время. 1914. № 729. 3 апреля.

587

Верещагин В. В. Избранные письма. С. 208-210.

588

Там же. С. 210-211.

Смерть адмирала С. О. Макарова и гибель броненосца «Петропавловск». М., 1904. С. 22.

590

Санкт-Петербургские ведомости. 1904. № 94. 8
апреля.

591

См.: *Кожевникова И. Н.* Верещагин в Японии // Проблемы Дальнего Востока. 1987. № 1. С. 136-141.

592

Цит. по: Тихомиров А. Н. Указ. соч. С. 99.

593

Выставка «Россия» в музее Гуггенхайма была открыта с 16 сентября 2005 года по 11 января 2006-го.