

Массовая библиотека

А.К. ЛЕБЕДЕВ

В.В. ВЕРЕЩАГИН

Государственное издательство
ИСКУССТВО

Москва 1939 Ленинград



В. В. Верещагин
Портрет работы И. И. Крамского, 1884. ГТГ.

*Редактор М. Нейман.
Обложка худ. А. Белова.
Худож. редактор В. Безпалова.
Техн. редактор Н. Мурашова.*

Жизнь, деятельность, все творчество Верещагина и даже смерть его неразрывно связаны с войной.

Верещагин восьмилетним мальчиком был отдан родителями на воспитание в кадетский корпус, по окончании которого будущего художника „определили“ в морской корпус. Верещагин должен был стать морским офицером. Но грубая казарменная обстановка, шагистика и муштра морского корпуса лишили эту профессию всякой привлекательности для будущего баталиста. Юноша, увлекавшийся с раннего детства рисованием, все более и более интересуется искусством. Будучи воспитанником военного училища, Верещагин посещал Петербургскую рисовальную школу, где проявил большие успехи.

Ни уговоры родителей, желавших видеть своего сына военным и считавших занятие искусством „недостойным для представителя дворянского рода“, ни оупляющий режим корпуса не заглушили интересов Верещагина к искусству. По окончании морского корпуса он в 1860 году поступил в Академию художеств.

Верещагин учился у Маркова, Моллера и Бейдемана—типичных для того времени представителей оторванной от жизни академической живописи.

Скоро рутинность преподавания, косность художественных традиций, культивируемых в полуфеодальной Академии, вызвали у Верещагина сильный протест. Одну из своих работ на мифологический сюжет — „Избиение женихов Пенелопы“ — художник демонстративно изрезал на куски и затем сжег. Верещагина влекло к искусству, крепко связанному

с жизнью, отображающему реальную действительность¹. Он считал неприемлемым для себя простое подражание классическим авторитетам. „Образцы,— говорил Верещагин,— предполагают подражание, чего я не допускаю. Учитель Гох в школе рисования говорил, бывало: „Рисуйте так, чтобы всякая ваша черта походила на рафаэлевскую“ — что за вздор! Надобно рисовать так, думал я всегда, чтобы ни одна черта не походила на рафаэлевскую“.

Это, разумеется, не значит, что художник отрицал необходимость учения у крупнейших представителей мирового искусства. Наоборот, серьезное и критическое освоение художественной культуры прошлого характеризует Верещагина.

И в корпусе, и в Академии, и после выхода из Академии Верещагин много занимался самообразованием, посещал публичные лекции, читал новые книги по искусству, философии, истории, естествознанию. Верещагин был страстным путешественником, неустанным искателем новых впечатлений. Путешествия для него были лучшим средством образования, и только много путешествовавшего художника он считал „просвещенным“.

В 1863 году Верещагин путешествует по Кавказу. В следующем году он едет в Париж и поступает в школу французского художника Жерома. В 1865 году Верещагин совершает вторую поездку по Кавказу, откуда привозит большое количество рисунков. В них запечатлены национальные типы, природа, быт и обычаи населяющих Кавказ народов. Возвратившись в Париж, Верещагин на основе своих кавказских зарисовок и наблюдений создает прекрасную, необыкновенно тонкую и выразительную работу — „Религиозная процессия мусульман и Шуше“.

¹ Интересно для биографии Верещагина, что, уже будучи известным художником и находясь в Индии, он узнал, что Академия художеств произвела его и профессором. Художник публично через печать отказывается от профессорского звания, не желая быть причисленным к касте консервативных чиновников Академии художеств, являвшейся в то время оплотом официального искусства. В связи с этим поднялась целая волна самых злобных и клеветнических выступлений против Верещагина, в которых особенно усердствовала реакционная пресса.

Много и настойчиво работая в школе Жерома до 1867 года, Верещагин лишь не надолго отлучился в 1866 году в Россию, где написал ряд этюдов к неосуществленной картине „Бурлаки“.

В 1867 году художник отправляется в Туркестан, где вскоре разразилась война. Верещагин не только наблюдал войну как художник, но и принял в ней участие как военный. Он был участником обороны Самарканда, ходил в штыковую атаку, поражая весь гарнизон храбростью, неутомимостью и знанием военного дела.

Внешне холодный, безрассудно смелый воин, каким знали Верещагина солдаты, художник в душе был глубоко потрясен войной, ее ужасами и жестокостью. Очевидно, с этого времени зародилось у Верещагина горячее желание показать в живописи действительную войну со всеми ее отрицательными сторонами.

После очередной, непродолжительной поездки в Европу и организации в 1869 году в Петербурге своей первой выставки Верещагин вновь поехал в Туркестан, проехал Киргизию, путешествовал по границе с Китаем.

Как первое, так и второе путешествие по Туркестану, сопряженные с опасностью и военными приключениями, дали Верещагину большое количество материалов для создания известных батальных картин, входящих в так называемую „туркестанскую серию“. Уже после первой поездки в Туркестан художник написал „После удачи“ и „После неудачи“. В это же время были созданы и бытовые картины „Опиумеды“, „Бача и его поклонники“ (картина, уничтоженная самим художником под влиянием резких нападок критики). С 1871 по 1874 год Верещагин усиленно работает в Мюнхене над созданием ряда картин о туркестанской войне. Здесь были созданы „Смертельно раненый“, „Пусть войдут“, „Вошли“, „Забывший“, „Людоед“, „Парламентеры“ и целая серия картин под названием „Варвары“.

В 1873—1874 годах Верещагин устраивает свои выставки в Лондоне и Петербурге и вслед за этим в 1874 году снова отправляется путешествовать. На этот раз он едет в Индию. Здесь Верещагин энер-

гично принимается за работу. Несмотря на громадные трудности, он взбирается на Гималаи, без устали рисует там на жестоком морозе, терпя всякие лишения и оставаясь иногда даже без пищи.

Из Индии художник едет в Париж, где на основе собранных материалов хочет создать две серии картин. „Впечатления мои, — пишет Верещагин Стасову 26 апреля 1876 года, — складываются, покамест, в два ряда картин, в две поэмы, скажем: одна короткая, другая длинная, в 20 или 30 колоссальных картин (притом у меня 150 этюдов)“. В другом письме к Стасову (21 августа 1878 года) Верещагин говорит, что смысл этой индийской серии — „история заграбастания Индии англичанами“.

Серия должна была показать, как на протяжении столетий предприимчивые англичане то рублем, то ружьем покоряли богатую Индию. „Некоторые из этих сюжетов таковы, — говорил Верещагин, — что проберут даже и английскую шкуру, и уже наверно в лести или низкопоклонстве перед английским Моголом, как и перед тюркским, меня никто не заподозрит“ (письмо к Стасову от 21 августа 1878 года).

Художник не успел выполнить всего замысла. Он написал только некоторые из задуманных картин и в частности „Процессию английских и туземных властей“ в Джейптуре. Вспыхнувшая в 1877 году русско-турецкая война потянула художника на театр военных действий. Здесь, как и в туркестанской войне, Верещагин не только художник, но и солдат, идущий на самые опасные военные операции. Он становится участником и свидетелем взятия Шейново, Адрианополя, штурма Плевны.

В одном из сражений Верещагин был ранен, долго пролежал в госпитале и едва не умер. На этой же войне один из братьев художника был ранен, а другой убит. Глубоко взволнованный ужасами войны и смертью любимого брата, Верещагин был нервно потрясен. Противоположные настроения художника еще более укрепились.

О работе Верещанина в период взятия Шипки рассказывает в своих воспоминаниях журналист Немирович-Данченко: „Василий Васильевич до вечерней

зари каждый день работал там, рисуя с натуры картины, полные нечеловеческого ужаса. Я удивлялся и тогда, до какой степени поднялись нервы у Верещагина, иначе я ничем не мог бы объяснить себе неутомимость художника, прямо с седла садившегося на походный табурет, рисовавшего целые дни. Он не только рисовал — он собирал и свозил с полей целые груды пропитанного кровью тряпья, обломки оружия, мундиры турецких солдат. До некоторых из этих предметов было противно дотронуться, но такой реалист, как Верещагин, собственноручно связывал их в узлы и таскал к себе“ („Художественный журнал“, 1881 год).

„28-го, — продолжает Немирович-Данченко, — Скобелев повел войска на штурм. Несколько редутов взяли штыками. Бой был упорный и отчаянный. Кругом люди падали, как мухи. С злобным шипением пули уходили в снег Казанлыкской долины, другие, словно вихрь, пронеслись мимо, 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!“

По возвращении с войны Верещагин создает серию картин о русско-турецкой кампании. Тогда были написаны „Дорога в Плевну“, „Перевозка раненых“, „Шипка — Шейново“, „Панихида“, „Перед атакой“, „После атаки“, „На Шипке все спокойно“, „Александр II перед Плевной“, „Победители“, „Перевязочный пункт“ и др.

В 1882 году неутомимый Верещагин вторично едет в Индию, а затем в Сирию и Палестину. В результате этих поездок художник пишет картины о смертной казни и на библейские сюжеты.

В течение 90-х годов Верещагин неустанно путешествует по северу России, Крыму и Кавказу, изучая национальную архитектуру, русскую природу и народные типы.

В это же время художник пишет серию картин о войне 1812 года.

В начале XX столетия Верещагин отправляется в Америку и создает там ряд картин об испано-американской войне.

риканской войне. В числе этих картин—„В госпитале“, „Письмо к матери“, „Письмо прервано“, „Письмо осталось неоконченным“. В 1902 году написана картина „Взятие Рузвельтом Сан-Жуанских высот“. Затем этот неутомимый человек, имея за плечами 61 год, поехал путешествовать по Японии.

Возвратившись в Европу, Верещагин, „не прощаясь даже с семьей, полетел в Порт-Артур, как только была объявлена война, и конечно, в самый огонь“ (Репин).

„Бедствие человеческое снова воспрянуло,—писал Верещагин в марте 1904 года.—Зверь поднял свою голову опять, и какой это теперь зверь!“

Эта война была для Верещагина последней. Неутомимый художник, энергичный искатель художественной правды погиб на броненосце „Петропавловск“, взорванном японской миной 31 марта 1904 года.

Интересно, что даже в последнюю минуту перед смертью он, стоя на палубе тонущего корабля, невозмутимо и хладнокровно зарисовывал в свой походный альбом сцену сражения.

* * *

В своем творчестве Верещагин стремился изобразить войну прежде всего как „дикое, безобразное избиение людей“. Протест против войны, войны захватнической, ведущейся в интересах грабежа, обогащения кучки завоевателей, несущей с собой бедствия и мучения миллионам, был основной, ведущей идеей многочисленных батальных произведений Верещагина.

Цели своего творчества Верещагин формулировал в письме к П. М. Третьякову (1875 года): „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 размаха и без пощады“.

Провансалу идеи ненависти к навязанной народам войне художник осуществлял, показывая те реальные войны, свидетелем и участником которых был он сам. Только испытав и пережив все ужасы войны, уча-

ствуя в атаках и боях, подвергаясь всем тем опасностям, которым подвергался каждый солдат, Верещагин сумел представить в своих полотнах настоящую войну со всеми ее отрицательными сторонами. Стремление выполнить свой „гражданский долг“ художника толкало Верещагина на самые безрассудные военные экспедиции. „Выполнить цель, которой я задался,—говорил Верещагин в каталоге своей ньюйоркской выставки,—дать обществу картины настоящей, неподдельной войны нельзя, глядя на сражение в бинокль из прекрасного далека, а нужно самому все прочувствовать и проделать, участвовать в атаках, штурмах, победах, поражениях, испытывать голод, болезни, раны“.

Нужно не бояться жертвовать своей кровью, своим мясом, иначе картины мои будут „не то“.

На театре военных действий Верещагин постоянно делает зарисовки и наброски отдельных сцен боя, моментов передышки, атаки, отступления, жизни тыла. Он быстро и тщательно заносит в свой походный альбом все те эпизоды, которые представляют интерес как наглядное доказательство его идей. На основе собранных этюдов, отображающих реальную жизнь, Верещагин воспроизводит виденные им сцены. Художник гордился правдивостью своих произведений, гордился тем, что свои картины он основывал на фактах, на документах, а не на фантазии. „Я задумал,—говорит Верещагин в предисловии к каталогу ньюйоркской выставки,—рассмотреть войну в ее различных видах и передать их верно. Факты, положенные на полотно без прикрас, должны красноречиво говорить сами за себя“.

Воссоздавая с величайшей точностью картины войны, Верещагин не являлся, однако, художником-натуралистом. В произведениях Верещагина содержится ярко выраженная оценка действительности и ее творческое обобщение. Сам Верещагин считал, что обобщение и идейность в картине необходимы. „Я... утверждаю,—говорил он,—что в тех случаях, когда существует лишь простое воспроизведение факта или события, может быть, и найдутся некоторые черты реалистического выполнения, но реализма

здесь не будет и тени, т. е. того осмысленного реализма, в основе которого лежат наблюдения и факты“.

Дорожа непосредственным впечатлением от виденных сцен действительных сражений, художник, как он сам говорил, „кроме самого маленького наброска карандашом, никогда не делал эскизов, как съедающих безвозвратно самый свежий и сильный порыв“.

Отрицательная оценка захватнической, грабительской войны сохраняется у Верещагина на протяжении всего его творчества, хотя и выражена не всегда последовательно и не с одинаковой силой. В своих батальных картинах, посвященных туркестанской войне, художник показывает жестокость войны, ведущейся в интересах кучки богатеев.

В „Смертельно раненом“ (1873 год) Верещагин изображает сцену гибели русского солдата, его неестественные, судорожные жесты, предсмертные конвульсии фигуры. Драматизм события художник усиливает мастерски переданными позами убитых. Прекрасно написано затянутое пороховым дымом небо, выгоревшая, бесплодная почва и знойная, раскаленная атмосфера жаркого дня.

В „Забытом“ (1871 год) на поле сражения уходящими русскими войсками солдате, труп которого стал добычей хищного воронья, художник не просто рассказывает об одном из эпизодов войны, а воссоздает на языке живописи тот образ, который создан народной поэзией. „Забытый“ написан Верещагиным на слова народной песни:

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

В этой картине воплощено безысходное горе народных масс, переданы опоэтизированные думы и страдания несчастных крестьянских семейств, „кормильцы“ которых погибли в неведомых странах, становились добычей хищных птиц и зверей. Образ русского солдата, обреченного в десятках случаев по воле и в интересах „господ“ на мучения и смерть, запечат-

лен в ряде произведений Верещагина. Эта народная основа картин Верещагина сообщила „Забытому“ большую силу и убедительность.

Верещагин был чужд узкого, казенного патриотизма. Он по-настоящему горячо любил русский народ. Исключительный героизм, мужество и способность к самопожертвованию русского солдата, когда он борется за независимость родины, всегда восхищали Верещагина. В его картинах „Нападают врасплох“, „Окружили—преследуют“, „На Шипке все спокойно“ эти черты запечатлены и подчеркнуты.

В картине „Окружили—преследуют“ изображен небольшой русский отряд в пограничном районе, подвергшийся нападению неприятеля. В центре долины, отрезанной от окружающего мира цепью гор, сомкнулось плечом к плечу несколько русских солдат. Кругом со всех сторон приближаются перешедшие границу с китайской стороны конные отряды врагов. Многие из солдат ранены, но никто не теряет мужества, никто не просит пощады и не собирается сдаваться. Те, кто еще в состоянии стрелять, отражают врага на расстоянии; остальные приготовились к рукопашной схватке. В эту минуту смертельной опасности никто из солдат, обреченных на верную смерть, не пытается бросить товарищей, спастись бегством. Наоборот, здоровые и сильные помогают раненым, поддерживают их. Здесь нет ни паники, ни растерянности. Серьезность минуты обнаруживает только поразительный героизм и мужество русского солдата.

Как бы логическим продолжением картины „Окружили—преследуют“ являются „Парламентеры“. Только число русских уменьшилось до двух человек. Им предлагают сдаться. Гибель неизбежна, дальнейшее сопротивление бесполезно. О победе нечего и думать. Двум русским воинам негде спастись. Горы и кольцо врагов отрезали отступление. Но на предложение сдаться звучит ответ: „Убирайся к чорту“. Все эти многочисленные образцы мужества, храбрости русского солдата не надуманы. Их художник всюду видел, преклонялся перед ними и правдиво изобразил. Еще Стасов говорил, что Верещагин сумел тонко подметить истинно богатырский характер скромного русского

народа, когда он отстаивает свою жизнь и национальную независимость.

Названные выше картины „Нападают врасплох“ и „Окружили—преследуют“ вместе с рядом других картин, посвященных туркестанской войне, входят в серию под названием „Варвары“. Первая картина этой серии—„Высматривают“—рисует разведчиков, высматривающих расположение русского лагеря; второй и третьей картинами являются „Нападают врасплох“ и „Окружили—преследуют“; в четвертой картине—„Представляют трофей“—бухарскому эмиру подносят головы русских солдат, павших в сражении. В картине „Торжествуют“ художник рисует муллу, разжигающего у толпы узбеков военные страсти. Далее следует „У гробницы святого“ и, наконец, „Апофеоз войны“: гряда черепов—результат победы, триумф победителей. Не ограничиваясь изображенным, художник счел нужным подчеркнуть и пояснить идею последней картины надписью на раме: „Посвящается всем великим завоевателям, прошедшим, настоящим и будущим“.

„Апофеоз войны“—это изображение смерти, уничтожения, разрушения, это протест против захватнических войн. В этом исторически верном произведении все правдиво. Все детали этого замечательного полотна—мертвые деревья, полуразрушенный безлюдный город, высохшая трава, весь пейзаж—представляют собой органические части сюжета. Колорит картины, сам по себе символизирующий умирание, ясное южное небо, подчеркивающее еще более мертвенность всего окружающего,—все подчинено идейному замыслу картины. Характерно для творческого метода художника, что в картине, ярко выражающей большую идею, художник фиксирует такие детали, как пирамиды от сабельных ударов и дыры от ружейных пуль на черепе пирамиды.

Цели перенципских картин, показывавших оборотную сторону захватнических войн, были для 60—70-х годов новым и прогрессивным явлением. В ряде произведений художник разоблачал лживость и обман, скрывавшиеся под лозунгом „за веру, царя и отечество“. Война, происходившая под этим лозунгом,

очень часто велась не в интересах народа и не могла заключать в себе ничего привлекательного.

Однако, при всей прогрессивности своих идей, Верещагин не смог понять истинных причин войны и не был, следовательно, в состоянии найти и указать правильные пути борьбы с войной. Верещагин не понимал необходимости революции и насильственного свержения буржуазных порядков. Художник тщетно надеялся, что с ростом культуры, с ростом просвещения человечество без всякого изменения буржуазных порядков откажется от войны. Эта ограниченность мировоззрения Верещагина наложила известный отпечаток и на его замечательное творчество. В серии „Варвары“, как и во многих других своих картинах, Верещагин, борясь с ужасами войны, изображая жестокости и зверства человеческой бойни, пытался найти ее причину в дикости и некультурности народов Средней Азии, Китая и пр. Было бы неправильно обвинять художника в том, что он тем самым изображает войну с позиций царских генералов, что он видит проявление жестокости только со стороны противников русской армии. Если в серии „Варвары“ художник, протестуя против войны и показывая отрицательные ее стороны, в большинстве полотен обращает внимание на жестокость, дикие обычаи тех, кто воевал с царской армией, то в картинах „Забытый“, „Вошли“ Верещагин шире показывает будни войны. Он показывает, что жестокость, холодное равнодушие к страданиям людей на этой войне имели место с обеих сторон.

Верещагин писал в своих картинах „правду войны“. Независимый художник, художник-„мыслитель“ (как себя называл Верещагин), он ири одной мысли о том, что его картины могут быть результатом постороннего влияния, приходил в ужас. Именно поэтому он в продолжение своей творческой деятельности категорически отказывался работать по заказам царского дома, меценатов и аристократии. „Сюжеты для моих картин, — говорил Верещагин Семевскому, — зарождаются у меня самобытно, прямо под влиянием виденного мною и нередко испытанного; никаким внушением и заданиям я не следовал и не последую. Пусть

говорят, пишут, бранят—я ничего не послушаю... Раз задумав картину, я ношусь со своим сюжетом иногда долго и всегда мучительно. Мысль о нем терзает и гнетет меня, пока я не воспроизведу его на полотне красками“.

Гордый и самолюбивый, Верещагин боялся, что его могут заподозрить в низкопоклонничестве перед властью имущими. Он демонстративно держал себя как равный с представителями властей и лицами царской фамилии. Однажды художник демонстративно отказался принять в своей мастерской наследника в ответ на несостоявшуюся аудиенцию во дворце. Об этом интересном случае, характеризующем Верещагина, рассказывал он сам в своих письмах к Стасову (от 7 декабря 1878 года, 29 апреля и 11 ноября 1879 года): „Надобно же было этому придворному прихвостню Боголюбову приставать ко мне в продолжение двух лет с уверениями, что Е. В. желает иметь мои картины! Заметьте, что я отказывался на том основании, что некоторые сюжеты не могут нравиться таким высокопоставленным лицам, как Е. В., а что изменять или исправлять их я не намерен. „Ничего, ничего“, повторял Боголюбов“.

„С наследником дело решилось мило, деликатно и быстро: он выслал мне сказать, что не имеет времени принять меня (как будто не он, а я назначил время приема), велел сказать, чтобы я пришел другой раз, но я не намерен приходить другой раз... Мне время не менее дорого, как и его высочеству“.

„Наследник за бытность здесь хотел ко мне приехать, но я просил Кумани, известившего меня об этом, не трудиться, ибо я не желаю показывать ему мои работы, точно так же, как он не пожелал видеть мою картину, ему, как помните, представленную“.

Отрицательная оценка многих верещагинских картин со стороны членов царской фамилии озлобляла художника, но не вызывала желания перестроиться и приспособиться ко вкусам великих князей. „Все это,— писал Верещагин Стасову 11 ноября 1879 года,— и слова Владимира и мнение Николая (Владимир и Николай великие князья.—А. Л.)... как представителей самого яркого консерватизма, показывают, что я стою на здоровой, велицемерной дороге, которая

поймется и оценится в России“. В ответ на обвинение в холодности, сухости, чрезмерной черствости творчества Верещагин с горечью замечал:

„Не могу понять возможности назвать болезненно отзывчивую чувствительность рассудочностью, готовность художника замерзнуть на ледниках при наблюдении эффектов горного освещения—расчетом. Готовность дать убить себя двадцать раз в день из-за желанья наблюдать чувства, страсти людей, психологию битв—отсутствием этих самых чувств и страсти,—неутомимостью. Наконец, отказ в продолжение тридцати лет от самых выгодных „заказов“ из-за того, что сюжет не проникает художника, не вдохновляет его на работу,—недостатком участия сердца в работе!“

Горячее стремление Верещагина проповедывать „идею мира“ в самых широких слоях населения, в толщах народных масс заставляет художника неустанно демонстрировать свои картины в различных городах Европы и Америки. Верещагин устраивает около сорока своих выставок в России, Франции, Швеции, Норвегии, Бельгии, Австрии, Соединенных штатах и др. Художник очень заботился, чтобы его выставки посещал народ, „бедный люд“, крестьянство, городские и сельские пролетарии. „Признаюсь,—писал он восторженно Стасову о своей венской выставке (1881 года),—с удовольствием видел, как более и более ходит бедно одетого люда и солдат“. А когда „крестьяне окрестностей Вены тронулись по железным дорогам для посещения выставки“, художник счел это для себя высшей похвалой и самым лестным отзывом из всех, которыми его награждали. Верещагин был противником салонного искусства и писал свои картины для народа.

Уже в туркестанских картинах проявляется с большой силой крупный талант Верещагина не только как рисовальщика, но и как живописца. Так, например, великолепный рисунок, сочные, свежие краски в картине „Торжествуют“ прекрасно передают детали обстановки: яркие, цветистые, пестрые халаты, чалмы, узоры мечети, позы людей и животных. Роскошная архитектура эмирского дворца в картине „Представляют трофеи“, специфические особенности восточной

растительности в картине „Высматривают“, верно схваченные и переданные позы готовящихся к бою солдат в картине „Пусть войдут“ свидетельствуют о большом мастерстве художника, умеющего перенести зрителя в обстановку событий и сцен определенной исторической эпохи. Блестящее умение художника воспроизвести голубое южное небо, яркое солнечное освещение и воздух, проявившееся в работах туркестанской серии, совершенствуется и развивается затем в индийских этюдах.

Десятки и сотни зарисовок и набросков делал Верещагин, путешествуя по Кавказу, Крыму, Индии, Палестине, северу России, Японии. До конца 60-х годов Верещагин работал преимущественно карандашом, углем, акварелью и лишь изредка масляными красками. Четкий, сухой, правильный рисунок, улавливающий все подробности изображаемого, характеризует ранние работы художника, периода первых путешествий на Кавказ. Начиная с конца 60-х годов, у Верещагина появляются сочные, яркие, разнообразные краски.

Композиция верещагинских картин туркестанской серии не всегда еще сильна. В картинах „Торжествуют“, „У дверей Тамерлана“, как и в ряде других работ этой серии, налицо композиционное построение, близкое к академическому искусству: замкнутость заднего фона, расположение животных и людей по кругу, помещение сюжетного центра в геометрическом центре картины. О том же говорят строгая симметрия, уравновешенность композиции, ее декоративность и парадность. Но сохранение академических принципов построения картины с точки зрения Верещагина, художника-реалиста, вело к ослаблению ее достоинств. Реализм не терпит канонов.

В дальнейшем художник преодолевает условные каноны академической композиции и строит свою картину, каждый раз исходя из требований идеи, сюжета, материала.

Заслуженно широкой известностью пользуется пейзажная и жанровая живопись Верещагина, хотя она играет часто вспомогательную роль по отношению к батальной живописи. Значительная часть произведений художника посвящена этнографии Востока и Рос-

сии. „Вы справедливо говорите, — писал Верещагин Булгакову (9 марта 1893 года), — что я учился в этнографических вещах: учился делать все — и людей, и зверей, и дома, и всякую природу. Где получил бы я такую интересную школу? После каждой поездки творчество сказывалось, начинало тревожить; после, когда впечатления укладывались, являлась возможность обобщить виденное и слышанное. Впрочем, в Туркестан я поехал не столько из-за новинок, сколько с предвзятою мыслью познакомиться с войной, интересовавшей меня с давних пор. В Индию повлекло солнце“.

Свою любовь к этнографической живописи Верещагин сохраняет на всю жизнь. Поэтому его этнографические работы показывают не один какой-нибудь народ, но десятки народов на различных ступенях их общественного и культурного развития.

Из числа этнографических произведений художника особо выделяется серия этюдов бурлаков. Обычно художник изображал в своих произведениях различные социальные и национальные типы в обстановке отдыха, в моменты религиозных празднеств и развлечений. Этюды бурлаков — это одно из самых ранних в русском искусстве изображений социальных низов. Измощенные, полные то безнадежной тоски, то мрачного спокойствия, то озлобления, обутое в разорванные лапти, одетые в длинные холщевые рубахи, бурлаки Верещагина правдиво передают образы волжских тружеников.

Среди интереснейших работ Верещагина этнографического характера следует отметить, например, „Самаркандский Зиндан“ — подземную тюрьму-клоповник, в которой гнили, съдаемые насекомыми, заключенные. Жестокой пыткой являлся для обитателей этой тюрьмы каждый час пребывания в ней. Падающий сверху свет, который растворяется постепенно в вечном мраке подземной тюрьмы, играя на отдельных предметах и фигурах людей, — вот все, что связывает заключенных с жизнью.

К числу замечательных картин и этюдов этнографического направления следует причислить группу среднеазиатских работ: „Политики в опиумной лавочке“ (1870 год), „Нищие в Самарканде“ (1870 год), „Дуваны

в праздничных одеждах“, представляющих целую поэму о жизни и быте различных социальных слоев феодального Востока. В других работах — „Жемчужной мечети в Агре“, „Раджигуре“, „У окна памятника Селим-Шисти“ — художник передает с поразительным мастерством чудесную, полную диковинных, тончайших орнаментов индийскую архитектуру. Солнечный свет, ярко освещающий поверхности, не растворяя формы, лишь подчеркивает переданную четким, крепким рисунком изысканность орнамента.

В поздних японских этюдах, рисующих преимущественно архитектурные памятники, предметы уже не имеют резких границ и очертаний. Пропадают локальные краски. Этюды выполнены широкими живописными мазками.

* * *

Работы Верещагина, посвященные русско-турецкой войне, по своему содержанию являются дальнейшим развитием идей, выраженных в туркестанской серии.

В замечательном триптихе „На Шипке все спокойно“ художник изображает гибель часового, заносимого снегом, но не бросающего своего поста. „Высокое“ начальство, пьянствующее и кутящее в теплых офицерских землянках, забыло о давно нуждающемся в смене солдате. Зато оно без опоздания направило в вышестоящий штаб молодцеватый рапорт: „На Шипке все спокойно“. Политический смысл этого произведения Верещагина столь же отчетлив и выразителен, как и в „Апофеозе войны“. Художник разоблачает здесь истинное лицо царских генералов. В своих воспоминаниях о русско-турецкой войне Верещагин поясняет сюжет этой картины, рассказывая о генерале Радецком, виновнике гибели на Шипке тысяч солдат: „Его проживание в пяти верстах от места действия и редкие из-за карт посещения батарей, землянок и траншей (в последние он, кажется, очень редко заглядывал) были причиной того, что целая дивизия вымерзла на Шипке. Конечно, этого не случилось бы, если бы винт не отнимал всего времени у командовавшего войсками“.

Одним из наиболее сильных и идейно насыщенных произведений Верещагина заслуженно считается „Панихида“. Необозримое поле усеяно, как срубленным лесом, трупами молодых рослых людей. Трупы потеряли свои резкие очертания, обмякли; в воздухе как будто чувствуется гнилостная атмосфера разложения. Мрачное небо оттеняет трагизм этой сцены. Тут же происходит панихида. Два полусонных чиновника, из которых один полковой священник, по долгу службы явились хоронить убитых. Равнодушная фигура военного резко контрастирует с печальным полем битвы, вызывая у зрителя глубокое возмущение. Унылая ординарность „отпевания“ воспринимается как горькая ирония Верещагина по адресу тех, кто лицемерно пытается сглаживать ужасы войны церковно-казенной процедурой.

Верещагин был антиклерикалом, противником церковности. Он разоблачал корыстолюбие духовенства, его интриганство и низость. Один из близко знавших художника журналистов говорил: „Верещагин откровенно высказал себя как свободомыслящий, как враг всякой церковности, отрицающий необходимость храмов, духовенства, молитв, богослужения, обрядностей. Все это он считал фарисейством, обманом, с помощью которого наживается „каста жрецов“ и одурманивает народы“.

Обличительные ноты в отношении духовенства, „благословляющего“ то, что, по мнению Верещагина, было величайшим недугом человечества, — войну и смертную казнь, — встречаются и в других картинах знаменитого художника. В картине „Казнь первомайцев в России“ из всей изображенной публики художник выделил громадного попа — проповедника христианского братолюбия, который с гнусным любопытством смотрит на процедуру казни через повешение. Не без умысла художник помещает попа на фоне фигуры конного жандарма.

Как реалист, не сумевший еще стать атеистом, Верещагин вместе с Крамским, Репиным и другими передвижниками „очеловечивает“ бога. Если Крамской вкладывал в образ Христа думы и переживания интеллигента 60—70-х годов и тем пытался примирить свой реализм с религией, то Верещагин изображает Христа

в будничном окружении, в обычной человеческой обстановке. Ряд картин Верещагина на евангельские темы является именно такой попыткой разрешения религиозных тем в реалистическом, бытовом плане. Так, например, „Святое семейство“ показано не разряженным, чинным и праздным, как оно традиционно изображалось,—Верещагин изображает Христа, Богородицу, братьев (1) и сестер Христа (1) в обстановке обычного двора, примыкающего к жилищу. Здесь нет ни божественного ореола, ни праздничности и торжественности: Богородица кормит ребенка, дети играют, Иосиф и брат Христа плотничают. Двор завален мусором; на стене развешано белье, пеленки; по двору бродят куры. В том же духе бытовизма выполнены и другие евангельские картины.

В знаменитой картине „Шипка—Шейново“ Верещагин изображает исторический эпизод русско-турецкой войны. И здесь Верещагин с неизменным реализмом рисует весь ужас последствий войны. Передний план и центр картины заполнены трупами русских солдат и турок. Слева навзничь лежит солдат с вытянутыми вверх руками: смерть и мороз сохранили их в том положении, в каком они держали винтовку. У солдата отсутствует лицо, вместо него сплошная рана. Другой солдат, уткнувшийся лицом в снег, окрасил все кругом себя кровью. Дальше и дальше, без конца с потрясающим реализмом изображены безголовые, изуродованные трупы. Около самого бастиона—бесформенная кровавая куча убитых турок.

Как всегда в своих батальных картинах, Верещагин подчиняет пейзаж идейному замыслу произведения. И мрачное свинцовое небо, и суровый, угрюмый, холодный пейзаж подчеркивают трагичность событий, усиливают впечатление ужаса.

Симфонию смерти Верещагин противопоставляет в этой картине боевому параду войск.

Мчащиеся группы всадников и стройные ряды солдат расположены по диагонали, вследствие чего эти ряды кажутся бесконечными. В картине нет той нарочитой построенности, которую мы видели в ряде туркестанских картин. Художник сумел преодолеть академические принципы композиции. В ответ на обви-

нение в том, что в картинах русско-турецкой серии нет академической композиции, Верещагин писал Стасову: „Эти глупцы не понимают, что композиция, сочинение есть, только оно незаметно,—значит, не худо“.

Картина объединена единой тональностью, и единым серым колоритом. Обилие деталей, свойственное Верещагину в картинах туркестанской серии, пропадает. В картинах русско-турецкой серии нарастает живописность, увеличивается интерес к передаче воздуха, иногда появляется глубокое пространство. Краски становятся менее яркими и теряют жесткость. Художник стремится к тональному и цветовому объединению всей картины. Он проповедует необходимость рисовать воздух на воздухе, а не в мастерской. Однако пленэра в импрессионистическом смысле нет ни в туркестанской, ни в индийской, ни в русско-турецкой, ни в наполеоновской сериях. Ни свет, ни воздух не уничтожают формы предметов, не уничтожают строгого рисунка и локальных красок. Лишь в самом конце жизни в этюдах, привезенных из путешествия на Дальний Восток, художник делает попытки передать живописно игру свето-воздушной сферы. В этих работах предметы утрачивают свои резкие очертания, появляются голубые тени.

* * *

Серия картин Верещагина о войне 1812 года содержит в основном прежние антивоенные идеи. Если в туркестанской и русско-турецкой сериях Верещагин, выражая в своих работах антивоенные идеи, не всегда был в состоянии найти истинных виновников войны, то в этой серии он не только понял, но и сумел выразить на языке красок освободительный характер войны 1812 года, сумел раскрыть народный характер войны России с наполеоновской военщиной.

В картинах Верещагина личность Наполеона противопоставлена широчайшим слоям русского народа, самоотверженно борющегося с иноземными завоевателями за свою национальную независимость. Наполеон для Верещагина не полубог, как его было принято изображать, а талантливый человек, который „увлекся до того, что сразу вступил в борьбу с людьми, климатом

и пространствами севера и пал". В ответ на грабеж, убийства и насилия наполеоновской военщины крепостное крестьянство России повело непримиримую борьбу с армией завоевателей. Всюду в тылу и на флангах наполеоновских войск действовали партизанские отряды. В картине „Не замай—дай подойти“ дозор партизан во главе с пожилым крестьянином прячется в лесу, чтобы врасплох напасть на неприятеля. Скрывающимся за деревьями партизанам, вооруженным разнообразным оружием, не терпится, им хочется сразу же напасть на врага. Но благоразумный руководитель сдерживает молодежь и ждет, когда неприятель приблизится.

В картине „С оружием в руках—расстрелять“ художник рисует группу связанных, поваленных на колени пленных партизан, представляемых французским офицером Наполеону. Участь пленных решена, надежды нет. Но угрюмые крестьяне не сгибают голов, не просят о помиловании. Они полны ненависти к врагу, и гордость не позволяет им унижаться перед чужеземцем.

В „Поджигателях“ Верещагин рисует картину зверской расправы чужеземных солдат с крестьянами, городской беднотой, обутой в лапти, одетой в лохмотья. Этим людей наполеоновские солдаты заподозрили в поджоге Москвы. Их поставили с завязанными глазами к стене и методически, с невозмутимым спокойствием и жестоким хладнокровием расстреливают.

Однако борьба с русским народом, хотя и закованым в цепи крепостного права, оказалась не по плечу даже гению Наполеона. Остатки его армии бежали по той же дороге, по которой пришли. „Ночной привал великой армии“, занесенной снегом, одетой в награбленные шали, ризы, одеяла, свидетельствует уже о разгроме, бессилии, гибели некогда знаменитого войска. Чтобы ярче выразить растерянность, бессилие, бесславный конец той армии, которая когда-то завоевала почти всю Европу, Верещагин использует разнообразные средства художественного языка. Стальной лес штыков, беспомощно торчащих в разные стороны, говорит о неслаженности, отсутствии единства, потере боеспособности и дисциплины. Ни одна из согнувшихся

и съезжившихся фигур не имеет человеческих очертаний. Белый цвет, цвет снежной пурги, доминирующий в картине, подчеркивает власть стихии над побежденной армией. „На большой дороге—отступление, бегство“... это уже агония незадачливых завоевателей“. Наполеон „от Смоленска шел больше пешком, одетый в длинную бархатную соболью шубу, с золотыми бранденбургскими, в меховую шапку с наушниками и теплые сапоги. Он уходил из Красного. Стоял мороз. Свежевыпавший снег несколько прикрыл страшный беспорядок Смоленской дороги, по сторонам которой валялись тысячи повозок, зарядных ящиков, орудий, трупов людей и лошадей...“

Положение начинало делаться критическим: с каждым днем число людей, способных держать оружие, уменьшалось, дух армии падал, и дисциплина фактически пропала... Все мрачнее и мрачнее думы Наполеона, все безотраднее кажется ему положение. Кругом трещит мороз, а Франция, Париж досадно далеки еще“ (*Верещагин*).

С большой силой, разносторонне художник разоблачает чужеземных захватчиков. Он срывает с Наполеона и его армии ореол почитания, которым его окружили предшествующие художники. Верещагин показывает жестокого, обрекающего свою армию на гибель, готового на все ради славы и величия завоевателя. Ярко изображая борьбу русского народа с наполеоновскими полчищами и отдавая должное стихийному партизанскому движению против наполеоновских войск, Верещагин, однако, недооценил ни роли русской армии, ни действий крупного русского полководца Кутузова. И это является слабой стороной серии картин о войне 1812 года.

Как и в прежних работах, соревнуясь с известным баталистом Мейссонье в точности воспроизведения исторических фактов, костюмов и лиц, Верещагин в этой серии вносит, однако, в батальную картину новый для себя момент—момент некоторой декоративности. Картинам Верещагина о 1812 году не хватает эмоциональности и непосредственности. Попрежнему жестокость, зверства, варварство и ужасы войны ярко показаны в его произведениях. Здесь мы видим и расстрел не-

винных людей, трупы замерзших солдат, целые горы убитых и раненых („Расстрел поджигателей“, „Ночной привал“, „Конец Бородинского сражения“ и др.). Однако лежащие вперемежку раненые солдаты и трупы в картине „Конец Бородинского сражения“ не поражают зрителя так, как поражали в „Шипке—Шейново“, в „Дороге в Плевну“ или в „Перевязочном пункте“.

В картине „Конец Бородинского сраженья“ значительное место отведено красивым разноцветным мундирам и галунам. Верещагин воспроизводит не столько реальную сцену Бородинского боя, сколько иллюстрирует известные строки стихотворения Лермонтова: „Смешались в кучу кони, люди“. Картина смотрится спокойно, как красивое, эффектное зрелище.

В изображении сцен 1812 года, сцен, свидетелем и участником которых художник не был, нет прежнего лаконизма и реалистической убедительности, с какими Верещагин изображал события войны 1867 и 1877 годов, виденные им и пережитые.

Борясь с захватническими войнами, разоблачая завоевателей от малых до больших — будь то Тамерлан или принц Уэльский, Наполеон или Александр II, — художник изобличал совершаемое повседневно в интересах охраны власти и имущества эксплуататоров беспощадное истребление трудящихся, именуемое „смертной казнью“. Он разоблачал расправу колонизаторов со своими колониальными народами, он разоблачал озверевших царских жандармов, расправляющихся с революционерами. „В своих наблюдениях жизни во времена моих разнообразных странствований по белу свету, — говорит Верещагин, — я был особенно поражен тем фактом, что даже в наше время люди убивают друг друга повсюду под всевозможными предлогами и всевозможными способами. Убийство гуртом все еще называется войной, а убивание отдельных личностей называется смертной казнью. Повсюду то же самое поклонение грубой силе и та же самая непоследовательность; с одной стороны, люди, убивающие своих ближних миллионами ради зачастую неисполнимой идеи, возводятся на высокий пьедестал общественного восхищения; а с другой стороны, люди, убивающие отдельных личностей из-за черствого куса хлеба, бес-

пощадно и быстро истребляются. Факты эти, которые мне приходилось наблюдать во многих случаях, произвели сильное впечатление на мою душу; обдумав тщательно этот сюжет, я написал несколько картин войны и казней“.

Серия работ художника о смертной казни состоит из картин „Римская казнь“, „Казнь через повешение в России“ и „Английская казнь в Индии“. Интересно, что роль священнослужителей в укреплении власти господствующих классов и в борьбе с людьми, нарушившими привилегии эксплуататоров, выявлена художником не только в „Казни через повешение“. В „Римской казни“ неподалеку от крестов с распятыми людьми помещена группа из трех человек. Два священнослужителя убеждают военного в справедливости кары.

„Английская казнь в Индии“, видимо, задумана была еще давно, после первого путешествия художника в Индию. Можно предположить, что это одна из тех картин, которыми художник думал „пробрать даже английскую шкуру“. Картина обличает момент зверской расправы европейских колонизаторов с восставшими сипаями.

„Для того,—говорит Верещагин,—чтобы удержать 250 000 000 населения в политическом и экономическом подчинении посредством 60 000 штыков, недостаточно быть храбрым и обладать политическим тактом,—невозможно избежать казней и кровавой расправы“.

Вся тонкость и коварство английской казни заключались в том, что она повергала в смертельный ужас религиозных индусов, которые считали свои души вследствие этого погибшими. Это была не только физическая казнь, но и нравственная пытка. „Это пугало,—говорит художник,—употреблялось английским правительством и будет употребляться им, пока оно будет страшиться потерять свои индийские владения“.

Картина „Английская казнь в Индии“ не понравилась в Англии. „Как бы ни ругали меня,—писал Верещагин Булгакову,—за мою трилогию... Расстрел из пушек, повешение и распятие—она опередила буржу-

азное понимание на 100 лет, а современность принесет мне не много чести и похвал“.

* * *

Верещагин — крупнейший русский баталист, знаменовавший своим творчеством новый этап в развитии этого жанра и завоевавший русской батальной живописи виднейшее место в истории мировой батальной картины.

Предшественников у Верещагина в России было много. Здесь следует упомянуть Мартэна, Мошкова, А. Зауервейда, Н. Зауервейда, М. Иванова, А. Орловского, Виллевалде и многих других. Однако никто из этих художников (в значительной своей части иностранцев) не создал произведений такой идейной и творческой значимости, как Верещагин. Никто из них не завоевал для русской батальной живописи ведущей роли в развитии искусства. Между тем русская портретная, историческая и бытовая живопись в лице Левицкого, Боровиковского, Тропинина, Кипренского, Федотова, Иванова, Брюллова и других уже заняла значительное и своеобразное место в истории искусства. Баталисты, работавшие почти исключительно по заказам русского двора, ограничивались заимствованием достижений западной живописи. Парадность, театральность, эффектность картин наносила ущерб передаче жизненной правды военных событий.

И если Зауервейд, например, стал изображать в своих работах события русской, а не иностранной военной истории (и это было прогрессом), то трактовка этих новых тем ничем не отличалась от трактовки старых. Эффектный пейзаж, театральные группы людей с лицами, обязательно, как на сцене, обращенными в сторону зрителя или смотрящими в профиль, величественные фигуры царей или генералов на вздыбленных лошадях, ложные сцены возвышенного человеколюбия и благородства во время сражений делали батальную живопись далекой от жизни, фальшивой, декоративной (см., например, „Петр Первый при Нарве“). Художники стремились увековечить высокопоставленные персоны; они часто, не видя истинной войны, изоб-

ражали на картине сражение как блестящий парад русских войск или как бессмысленный хаос. Но никто из них не изобразил войны такой, какой она была в действительности, со всеми ее ужасами и бедствиями.

На картинах Верещагина война, захватническая война, предстала во всей своей реальности. Потрясающие кровавые сцены, взятые из действительности, а не красиво приглаженные сражения отличают батальную живопись Верещагина. То новое, что привнес своим творчеством Верещагин в историю мировой батальной живописи, заключалось прежде всего в том, что он во всех своих произведениях с величайшей страстностью выражал идею ненависти к захватнической войне.

Верещагин не был формально членом Товарищества передвижных выставок. Тем не менее по характеру творчества он являлся ярким представителем этого передового художественного течения XIX века, утверждавшего в искусстве демократический реализм. Если Перов, Крамской и Репин знаменовали своими произведениями передвижническое понимание портретной живописи и жанра, если Шишкин был представителем передвижничества в пейзаже, а Суриков в исторической живописи, то Верещагин может быть смело назван передвижником, в лучшем смысле этого слова, в области батального искусства. Пламенный гуманизм, горячая любовь к народу, глубокое сочувствие к его страданиям, взгляд на искусство как на средство служения интересам широких трудящихся масс делают батальную живопись Верещагина неотделимой от искусства лучших русских художников второй половины XIX столетия.

Если в русской живописи у Верещагина нет идейных предшественников, то в истории мирового искусства ненависть к войне находила свое выражение в произведениях многих художников. Знаменитый испанский художник Гойя посвятил ужасам войны ряд своих выдающихся произведений. Однако Верещагин, как художник реальной войны, точно воспроизводивший виденные и пережитые им же самим события, представляет собой совершенно новое, своеобразное и прогрессивное явление в батальной живописи. „Это не был, — как

говорит Тугендхольд, — вопль побежденного, как гениальные произведения Гойя, но лишь честное признание победителя; это не были исключительные ужасы карательных экспедиций, как у Гойя и Калло, но самая обычная проза регулярной войны“. Никто из современных Верещагину европейских баталистов не может сравниться с ним принципиальностью творчества, последовательной идейностью, сочетанием трезвого реализма с глубоким гуманизмом и демократичностью. Не говоря уже о художниках — „певцах победы“, даже такие фигуры, как Мейссонье, Детайль, не умели преодолеть традиций и следовали в основном по старым путям. У Детайля еще слишком силен „угар войны“. Мейссонье с правом считают официальным живописцем; он в большинстве своих произведений воспевает Наполеона в его величии и падении. Мейссонье же справедливо называют „костюмером наполеоновской легенды“.

В батальной живописи Верещагина точность деталей, костюмировка всегда являются средством пропаганды глубокой идеи гуманизма.

Если строгий реализм и глубокая идейность являются первой отличительной чертой верещагинского творчества, то глубокая его народность и демократичность должны быть отмечены как вторая его важнейшая особенность. Изображая думы народа, его горе и страдания от навязанной эксплуататорами войны, воплощая в своих „Забытых“, „Смертельно раненых“ образы народной поэзии, Верещагин крепко соединил свое творчество с интересами широких слоев русского населения.

В драмах и трагедиях, которые изображал художник, в большинстве случаев главным действующим лицом выступает рядовой солдат. Верещагин, героизируя простого русского солдата, показывает образцы поразительной храбрости, мужества, выносливости, на которые способен этот солдат. Демократизация персонажей, героев батальных картин, делала произведения Верещагина понятными для широких народных масс, создавая вокруг художника атмосферу расположения, доверия. Демократические слои зрителей видели в картине не чужую, а свою собственную траге-

дню. Широкая демократическая публика, остававшаяся равнодушной перед шаблонным изображением чиновных полководцев, была потрясена страданиями тысяч обычных реальных людей, и, главное, простых людей, которые были плотью от плоти самой этой публики. Для пропаганды своих идей путем правдивого показа реальной войны художник нарушил традиции. Там, где раньше показывали на первом плане генералов, он показал русского мужика, одетого в солдатскую шинель. Там, где показывали стройные парады вместо сражения, он изобразил кровавую резню. Верещагин ради правдивости картины не побоялся изобразить не только победы, но и поражения царской армии. Там, где раньше художники казенно прославляли в заказных работах „высокую самоотверженность“ офицерства и „самопожертвование“ духовенства в войне, Верещагин не побоялся разоблачить лицемерие духовенства, подлость и жестокость генералитета („На Шипке все спокойно“, „Забытый“, „Казнь первомартовцев в России“ и др.).

Все это свидетельствовало об огромной любви Верещагина к своей родине, о его любви к своему народу, закованному в цепи рабства.

* * *

Картины Верещагина о войне, являющиеся основной частью его творчества, написанные, как выражался сам художник, его кровью и слезами, были новым, глубоко волнующим явлением в русском искусстве. Выставки картин Верещагина посещали широчайшие слои населения Европы и Америки.

Вокруг творчества и личности Верещагина, вызвавших большой интерес, велись и отчасти ведутся до сих пор большие споры. Одни из критикующих злобно нападали на идеи верещагинских картин, признавая художественную ценность последних „равной нулю“. Другие восторгались и высоко превозносили глубокую идейность и большое мастерство верещагинской кисти. Верещагину посвящены буквально сотни статей и очерков. О нем написаны стихи и книги. О Верещагине писали газеты и журналы десятков стран.

Если демократическая пресса окружала художника вниманием и симпатией, то со стороны реакционной части общества Верещагин постоянно подвергался нападкам и травле.

Известный немецкий полководец Мольтке запретил немецким солдатам ходить на выставку Верещагина. „Мольтке, — писал Верещагин Стасову 9 апреля 1882 г., — ворчал в берлинском обществе на картину мою, представляющую Александра II. Что они там находят! — говорит, — что подумают будто и наш, т. е. германский, император так же сживает. А то как же! Смешно императору махать саблей. Солдатам и школам запрещено было ходить гуртом на мою выставку. Вот-то дураки и идиоты“.

В некоторых городах Америки точно так же не пускали учащихся на выставки Верещагина.

Одни укоряли Верещагина в том, что он „унизил и оклеветал“ царскую армию, возвысив народы, с которыми воевала Россия. Другие считали, что Верещагин „оскорбил“ как раз эти самые народы. Так, например, турецкий консул в Будапеште демонстративно удалился с выставки картин нашего художника, найдя их оскорбительными для своих национальных чувств.

Верещагина пытались опорочить разговорами о том, что царская армия, уходя, никогда не могла оставить непохороненным труп погибшего солдата („Забутый“). Автору этих строк в архиве бывшего С.-Петербургского цензурного комитета удалось найти интересный документ, мотивирующий запрещение воспроизведения картины „Забутый“. „Дозволение картины „Забутый“, изображающей убитого солдата, оставленного в степи непохороненным, отклонялось в разное время как вследствие ее тяжелого сюжета, так и заключенного в сюжете протеста против тяжести войны и ее жестокостей и против военачальников, могущих допустить таковых „Забутых“, положивших жизнь во славу родины“.

В 80-х годах прошлого столетия на выставке Верещагина в Вене фанатик-монах Иероним Каравак облил его картину серной кислотой, а венский епископ Гангльбауэр в это же время опубликовал против Вер-

шагина целое воззвание. В церквах в связи с выставкой Верещагина католическое духовенство служило очистительные обеды и т. д.

Основные нападки на Верещагина шли, однако, по линии дискредитации идейности, гуманизма его творчества. Еще Буренин в суворинском „Новом времени“ (30 декабря 1888 года) бесцеремонно доказывал ничемность верещагинского художественного протеста против захватнических войн, против страданий народов, обрекаемых на истребление ради интересов кучки плутократов.

К счастью, точка зрения Буренина не могла повлиять на художника. Для него искусство—мощное воспитательное и познавательное оружие, для него личность не всемогуща, но и не бессильна. Поэтому Верещагин как художник борьбу свою с войной считает не бесполезным делом. То, чего другие достигают посредством красноречия, научных сочинений, он хотел достигнуть посредством красок. „Фаталисты скажут, — говорил художник, — что случилось то, что должно было случиться, и что история идет заранее намеченным путем. Но я, думаю иначе и полагаю, что если отдельные личности и события не в силах изменить общий ход направления цивилизации, то отклонять, задерживать и ускорять разрешение мировых вопросов могут“.

Но сторонники теории „искусства для искусства“ не унимались. Перо, выпавшее из рук Буренина, было подхвачено школой „Мир Искусства“, отрицавшей всякое художественное значение живописи Верещагина. Для этой реакционной школы и ее эпигонов оказалось неприемлемым все русское идейно-агитационное и социально насыщенное искусство 60—80-х годов. Это искусство, благодаря своей ярко выраженной идейности, благодаря большому интересу к злободневным вопросам общественной жизни, благодаря выраженному в нем чувству глубокой любви к трудовому народу, теряло, по мнению этой школы, специфические художественные особенности. Это не искусство, а агитка, говорили их единомышленники о живописи Перова, Репина и вообще передвижников. Идеологи реакционных кругов буржуазии и дворянства — Бенуа, Дягилев

и другие — сводили все творчество Репина к умелой передаче знойного воздуха в „Крестном ходе“ или к удачной передаче интерьера в „Не ждали“.

Вполне естественно, что и Верещагин со своей идейной социально заостренной живописью попал в немилость к мирискусникам. По мнению Бенуа, он не был художником, не был живописцем, не учел специфики искусства. Мирискусники не могли простить Верещагину идейности его картин. „Всюду, где Верещагин стремился щеголять своими „идеями“, он впадал в художественное безвкусие, в дешевое и чересчур наивное эффектичание, — говорили мирискусники. — Он всю жизнь оставался дилетантом живописи, художником, абсолютно не знающим мастерства своего искусства, и не только не знавшим его, но и (в этом сказался дух времени — антиэстетические тенденции 60-х годов) не желавшим его знать“¹.

„Заслуга его перед искусством, стремящимся как раз найти в загадочной значительности форм разгадку высших тайн, равняется нулю, — говорит Бенуа о Верещагине в другом месте, — Верещагин не был никогда художником...“

В страхе убегая прочь от острых общественных вопросов, отворачиваясь от реальной жизни, реакционные критики из „Мира искусства“ лучшее, что было в творчестве Верещагина, признали худшим и поставили ему в вину то, что он был реалистом, а не мистиком.

В своей полуавтобиографической повести „Литератор“ Верещагин устами Верховцева высказывает свое глубочайшее возмущение по адресу реакционной критики царской России, обвинявшей художника в „тенденциозности“:

„Выпустишь труд, хорошо обдуманый, осмысленный рассказ из пережитого, пережитого, — „Тенденция, тенденция. Злой умысел! Это вредный человек!“ не затруднятся и не постыдятся изречь не согласные со взглядами автора люди...“

В России вынорачивали наизнанку самого человека, доискивались его тайных помыслов и побужде-

¹ „Мир искусства“, № 10, 1904.

ний. Критика граничила с ненавистью, сыском, доносом“.

Придирки царских жандармов заставляли Верещагина значительную часть жизни работать вне России. „Кабы не боязнь неприятностей от властей высших и низших, я бы поехал работать в Россию, это более заняло бы голову, чем разные Индии, но ведь теперь это положительно немыслимо, затаскают по участкам и канцеляриям за разными дозволениями. По живости характера я способен буду кому-нибудь и в харю плюнуть и в рожу треснуть, так лучше до греха пообождать, а то еще заподозрят участником крамолы. Теперь это великое слово ко всему подходящее“, — писал Верещагин Стасову 20 июля 1882 года. Одно время художник решил даже бросить батальную живопись. „Больше батальных картин писать не буду, — баста“, — пишет возмущенный Верещагин Стасову 29 апреля 1882 года. — Я слишком близко принимаю к сердцу то, что пишу, выплакиваю (буквально) горе каждого раненого и убитого“. „В Индии, — жаловался Верещагин, — меня считают за агента русского правительства, а русское правительство, в особенности сам, считают меня за агента революционеров“.

Постоянные преследования сделали художника замкнутым и нелюдимым. Даже доступ в мастерскую Верещагина имели лишь немногие друзья, да и то крайне редко. А враги сейчас же не преминули распустить о художнике слух, будто он умалишенный.

Под влиянием такой обстановки Верещагин в минуты отчаяния уничтожал ряд своих замечательных картин. В царской России повторилась трагедия Гоголя, сжегшего второй том „Мертвых душ“.

Художник очень хотел, чтобы все его картины остались в России, были приобретены музеями. Однако отношение к работам Верещагина было со стороны буржуазных кругов самое возмутительное: когда Третьяков, купивший туркестанскую серию, попытался принести ее в дар различным художественным учреждениям, руководимым крупными дельцами — меценатами, то оказалось, что никто этого подарка и не пожелал принять. И если за границей на произведения Верещагина был большой спрос, то в России их поку-

пали не всегда охотно. Вследствие этого многие произведения нашего художника остались за границей, что вызывало у него немало огорчений. В письме, адресованном Григоровичу, художник пишет, что хотел бы не распылять своих картин по заграницам, а сосредоточить их в России. „Василий Васильевич говорил мне,—писала Стасову жена художника 2 декабря 1902 года,—что... душа его болела о том, что такие его картины, как „На Шипке все спокойно“, „Транспорт раненых“, „Дорога в Плевну“ и другие, никогда больше не увидят России“.

Верещагин, посвятивший свой недюжинный талант правдивому изображению страданий народа, в условиях буржуазной действительности подвергался травле и не был по достоинству оценен.

Правдивое изображение жизни не нравилось правящим кругам и царской России и Европы.

К сожалению, в нашем искусствознании есть еще много неправильных взглядов на творчество Верещагина и неправильных его оценок.

Точка зрения на Верещагина, как на „неустрашимого репортера... холодного, бездушного и бессердечного протоколиста“, очень распространена. Дело не только в том, что страстного идейного реалиста часто называют военным „репортером“, бездушным „протоколистом“, холодным „натуралистом“ и „фотографом“, что явно неверно. Неправильно и то, что не желают видеть в Верещагине художника, стремившегося к обличению захватнической войны, интервенции, грабительской войны.

Некоторые ретивые критики зачисляют Верещагина прямо и безоговорочно в число ярых апологетов империализма, игнорируя при этом стремления художника, его творчество, его деятельность. Есть критики, говорящие даже, что Верещагин „против своей воли показал весь ужас кровопролития“.

Все эти неверные, односторонние оценки творчества Верещагина пора пересмотреть и раскритиковать¹.

Мы не закрываем глаз на недостатки творчества Верещагина.

¹ Автор этих строк в своих первых работах сам недооценивал антимилитаристического значения произведений Верещагина.

Наряду с сильными сторонами верещагинский реализм имел и слабые. Выше уже отмечалось, что, не видя истинных причин возникновения войн, Верещагин не мог указать и правильных путей борьбы с ними. В ряде картин туркестанской и русско-турецкой серий стремление художника к мелочной правдоподобности заставляло его вносить в художественные произведения большое количество ненужных деталей, второстепенных моментов. Это особенно ясно видно хотя бы в картине „Торжествуют“, где многочисленные детали переднего плана при первом впечатлении закрывают от зрителя понимание основной идеи картины. При всех достоинствах замечательного идейно насыщенного творчества, блестяще воспроизводящего целые исторические батальные или бытовые сцены, у Верещагина почти нет глубоких психологических характеристик человека. И это является слабой стороной знаменитого баталиста.

Верещагинское уменье остро и с беспощадной правдивостью затронуть в картине социальные вопросы величайшего значения, привлечь к ним интерес широких масс населения, уменье выразить в художественном произведении мысли и думы целых народов достойны нашего глубокого внимания. Идейность верещагинских произведений — реалистический показ ужасов милитаризма, его картины с тысячами убитых и искалеченных в грабительской войне людей, следы смерти и разрушения, бичующая отповедь всем захватчикам и интервентам — делает творчество Верещагина ценным для человечества, ценным для народов нашей родины.

В дни, когда фашисты, поджигатели империалистических войн на Западе и Востоке, провоцируют новую мировую бойню, верещагинское творчество является могучим средством антиимпериалистической пропаганды.

Мы не пацифисты, мы не считаем всякую войну злом. В ответ на удар врагов Советский Союз ответит сокрушительным разгромом врага. Но народы Советского Союза не желают войны, они разоблачают поджигателей империалистической бойни. В творчестве Верещагина показана и разоблачена с большой силой захватническая война, которую и теперь ежедневно провоцируют господа фашисты.

Террор „цивилизованных“ европейских колонизаторов, расправляющихся с индусами, животная жестокость интервентов, расстреливавших и грабивших русский народ, героизм и мужество русского народа, отстаивающего свою независимость, богатства и красоты нашей природы — все это, запечатленное на полотнах Верещагина, имеет для нас сегодня, как никогда раньше, живой и неослабный интерес.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

ИЛЛЮСТРАЦИИ

- Этюды бурлаков. 1866. ГТГ.
Процессия религиозных фанатиков в Шуше. 1866. ГТГ.
Нищие в Самарканде. 1870. ГТГ.
Дуваны в праздничных нарядах. 1870. ГТГ.
Хор дуванов. 1870. ГТГ.
„Политики“ в опиумной лавочке. 1870. ГТГ.
Забывтый. 1871. *Картина уничтожена художником.*
У крепостной стены. „Тсс... пусть войдут!“. 1871 (?). ГТГ.
У крепостной стены. „Вошли!“. 1871. *Картина уничтожена художником.*
Высматривают. 1873. ГТГ.
Нападают врасплох. 1871. ГТГ.
„Окружили — преследуют“. 1872. *Картина уничтожена художником.*
Представляют трофеи. 1872. ГТГ.
Торжествуют. 1872. ГТГ.
У гробницы святого. 1873.
Апофеоз войны. 1871—1872. ГТГ.
Продажа ребенка-невольника. 1872. ГТГ.
У дверей Тамерлана. 1872. ГТГ.
Смертельно раненый. 1873. ГТГ.
Парламентеры. „Сдавайся!“. „Убирайся к черту!“. 1873. ГТГ.
Молла Раим и молла Керим по дороге на базар ссорятся. 1873. ГТГ.
В горах Алатау. 1869—1870.
Кашгарец.
Еврей в Ташкенте.
Музыкант. 1871—1873.
Бухарский солдат. 1871—1873.
Калмычка. 1869—1870.
Богатый киргизский охотник с соколом. 1871. ГТГ.
Перепочевка. 1869—1870.
Афганец. 1871—1873. ГТГ.
Всадник-воин в Джейноре. 1874—1876. ГТГ.
Гробница Шейх-Селим-Шисти. 1874—1876. ГТГ.
Миниолей Тадж-Магал в Агре. 1874—1876. ГТГ.
Шинка-Шейново (Скобелев под Шипкой). 1878—1880. ГТГ.
Побежденные. Панихида. 1878—1879. ГТГ.
После атаки. Перевозочный пункт под Плевной. 1881. ГТГ.
Индийская казнь. 1875—1884.
Казнь через повешение в России. 1884 (?). *Ленинградский Музей революции.*
Конец Бородинского боя. 1889—1900. ГТГ.
В Кремле пожар. 1889—1900.
„Не замай! Дай половити!“. 1889—1900.
Ночной привал великой армии. 1889—1900.
Отступление великой армии. На большой дороге — отступление — бегство. 1889—1900. *Гос. Исторический музей в Москве.*



Этюды бурлаков. 1866 г.



Процессия религиозных фанатиков в Шуше. 1866 г.



Нищие в Самарканде. 1870 г.



Дуанань в праздничных нарядах. 1870 г.



Хор дуванов. 1870 г.



„Политики“ в опиумной лавочке. 1870 г.



Забытый. 1871 г.



У крепостной стены. „Гсс... пусть войдут!“. 1871 г. (?).



У крепостной стены. „Вошли!“. 1871 г.



Высматривают 1873 г.



Нападают врасплох. 1871 г.



„Окружили—преследуют“. 1872 г.



Представляют трофеи. 1872 г.



Торжествуют. 1872 г.



У гробницы святого, 1873 г.



Апофеоз войны. 1871—1872 гг.



Продажа ребенка-невольника, 1872 г.



У дверей Тамерлана. 1872 г.



Смертельно раненый. 1873 г.



Парламентеры. „Сдавайся!“.—„Убирайся к чорту!“ 1873 г.



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



В горах Алатау. 1869—1870 гг.



Кашгарец.



Евреи в Ташкенте.



Музыкант. 1871—1873 гг.



Бухарский солдат. 1871—1873 гг.



Калмычка. 1869—1870 гг.



Богатый киргизский охотник с соколом. 1871 г.



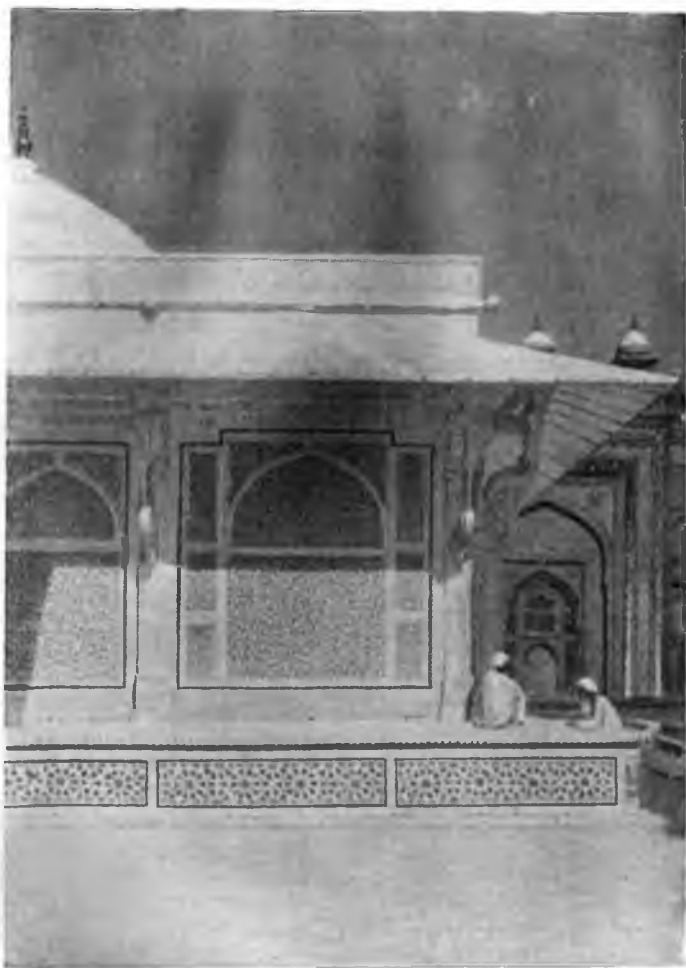
Переночевка. 1869—1870 гг.



Афганец. 1871—1873 гг.



Всадник-воин в Джейноре. 1874—1876 гг.



Гробница Шейх-Селим-Шисти. 1874—1876 гг.



Мавзолей Тадж-Магал в Агре. 1874—1876 гг.



Шипка Шейново (Скобелев под Шипкой). 1878—1880 гг.



Побежденные. Панихида. 1878—1879 гг.



После атаки. Перевязочный пункт под Плевной. 1881 г.



Индийская казнь. 1875—1884 гг.



Казнь через повешение в России. 1884(?) г.



Конец Бородинского боя. 1889—1900 гг.



В Кремле пожар. 1889—1900 гг.



„Не замай! Дай подойти!“. 1889—1900 гг.



Ночной привал великой армии. 1889—1900 гг.



Отступление великой армии. На большой дороге—отступление—бегство. 1889—1900 гг.