

В. В. СТАСОВ

**ИЗБРАННЫЕ
СОЧИНЕНИЯ**

2

ИЗДАТЕЛЬСТВО

В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах. Живопись. Скульптура.
Музыка. Том второй // Государственное издательство "Искусство", Москва,
1952

FB2: "rvvg ", 27 November 2013, version 1.0

UUID: 7FABDA35-EDAF-4183-B78B-1FFD3768BAC5

PDF: fb2pdf-j.20180924, 29.02.2024

Владимир Васильевич Стасов

**Василий Васильевич
Верещагин**
(Биографические портреты)



историк искусства и литературы, музыкальный и художественный критик и археолог.

Содержание

I.....	.0005
II.....	.0048
III.....	.0073
IV.....	.0122
V.....	.0138
КОММЕНТАРИИ.....	.0165

**В. В. Стасов
Василий Васильевич
Верещагин**

В течение последних 10 лет биография Верещагина много раз появлялась в русских, французских, немецких, английских и американских книгах, журналах и газетах; но всегда она излагалась очень неудовлетворительно, по отсутствию достаточных материалов. У меня накопилось в настоящее время довольно большое количество таких материалов — надеюсь, вполне достоверных, — а потому я и решаюсь изложить подробно жизнь нашего повсюду уже знаменитого художника. Конечно, я принужден оставить в стороне многие подробности этой жизни, касающиеся событий и личностей, о которых мне в настоящую минуту было бы по разным причинам говорить неудобно; многие происшествия, разговоры, суждения, отзывы как самого Верещагина, так и других лиц, бывших с ним в соприкосновении, должны покуда остаться умолчанными, и от этого, конечно, немало потеряет полнота изложения и характеристики. Но, невольно покоряясь этому, я все-таки полагаю, что даже и в настоящем виде факты,

сообщаемые мною, послужат к более полной оценке личности, характера и жизни Верещагина, чем все то, что до сих пор печаталось о нем у нас и за границей. Вместе с тем, я не считал себя вправе откладывать до неопределенного времени сообщение публике имеющегося у меня налицо биографического материала. Мне служат в этом отношении примером иностранные художественные писатели: имея в виду биографию крупной художественной личности, они не ждут, чтобы непременно наперед скончалась эта знаменитая личность, но радуются возможности еще и при жизни ее передать современной публике все, что им удалось собрать о ней важных и интересных известий; но в то же время эти писатели не соглашаются ждать той минуты, когда им возможно будет сообщить о дорогой для них личности все, что им о ней известно. Они делают что могут. Я хочу попробовать нечто в том же роде.

Василий Васильевич Верещагин родился 14 октября 1842 года, в городе Череповце Новгородской губернии, вечером, во время многолюдного и шумного собрания гостей в доме,

по случаю дня рождения отца его, бывшего три трехлетия кряду уездным предводителем дворянства. Его родители были богатые помещики в этом краю. Им принадлежало пять деревень, в том числе Пертовка, на самом берегу Шексны. «Я — на три четверти русский и на одну четверть татарин», — писал мне однажды Верещагин. По рассказу мне матери Верещагина, ее бабка была татарка, родом с Кавказа, женщина необыкновенной красоты. Прадед Верещагина, с материнской стороны, — Жеребцов, богатый помещик в трех губерниях, Вологодской, Новгородской и Тверской, владелец более чем 1000 душ, человек умный и хороший, пользовавшийся в своем кругу большим уважением, влюбился в эту татарку, где-то случайно увидев ее. За нею дали в приданое (как рассказывала мне мать Верещагина) много верблюдов и всякого имущества. Женившись на ней, Жеребцов держал ее у себя в деревне всегда взаперти и никому не показывал. От нее-то получила в наследство потомок ее, мать Верещагина, а через нее и ее дети, восточные черты лица и многие черты восточного характера.

Родители Верещагина были люди характера совершенно противоположного. Мать его, Анна Николаевна, была женщина очень нервная, вспыльчивая, раздражительная и в то же время крайне добрая. Отец, Василий Васильевич, также был человек очень добрый, только характер имел гораздо спокойнее, ровнее, но упорный. Я знал их обоих в конце 70-х годов, т. е. за немного годов до их смерти. Это были прекрасные люди, любившие со страстью своего Васю. «Это наше сокровище, это наша гордость», — писала мне не раз Анна Николаевна. По определению личностей, близко их знавших, родители Верещагина были тип старых богатых помещиков, добрых, хлебосольных, богобоязненных, твердых в вере, преданных отечеству, сострадательных к бедным.

Мать Верещагина имела громадное влияние на склад натуры и характера своего третьего сына, Василия. Во-первых, надо заметить, она в первые годы старших сыновей сама занималась их образованием. Со стороны характера Василий Васильевич Верещагин являлся живым повторением своей матери:

кто их знал обоих, всегда сказал бы, что мать, вместе с добротой, передала своему сыну все свое вечное беспокойство и нервную возбуждаемость, всю свою подвижность воображения, всю свою непоседливость и потребность поминутного передвижения. Отец передал сыну Василию вместе с добродушием своим всю свою непреклонность и упорность в раз принятом намерении. Чертами лица Верещагин много походил на свою мать; у него, как, впрочем, еще и у некоторых его братьев, сильно выражался татарский тип.

На восьмом году Верещагина отдали в Александровский малолетний корпус, помещавшийся тогда в Царском Селе. Впоследствии он рассказывал братьям, что даже через несколько десятков лет не может забыть того ужасного чувства, которое он испытал при поступлении в корпус: «Ты счастливеец, — говорил он брату своему Александру, — ты не испробовал быть оторванным семи лет от матери и оставленным в чужом месте, среди насмешливых товарищей. Господи! как я вцепился в платье мамыши, 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!»

Еще раньше Александровского корпуса Верещагин начал проявлять сильную склонность к рисованию. «Сколько себя помню, — рассказывал он мне, — я всегда любил рисовать все. Срисовывать начал едва ли не впервые еще дома, с платка, на котором отпечатана была „Тройка“ с волками: волки гонятся за санями, с которых стреляют. Помню, что нянька моя Анна, которую я любил до безумия, одобряла меня за этот рисунок. Мне было тогда лет пять. Платок был куплен няньке от заезжавшего к нам иногда разносчика, на паре возов развозившего по окрестным помещикам все. Срисовывал я также и висевшие по стенам картинки. Родители и родные всегда удивлялись, и в это время и впоследствии, когда я стал подрастать, моим рисункам; но об отдаче меня в Академию художеств никогда не могло быть и речи, так как это было бы „срамно“. В Александровском корпусе я раз так срисовал портрет Паскевича с книжки, в

несколько тонов красок, что старшая надзирательница тут же представила мой рисунок директору генералу Хатову. Учитель рисования у нас был тупой, некто Кокарев, требовавший только чистоты, а в этом я далеко не мог угнаться за многими, так что на экзамене получил за рисунок с „вазы“, мало меня занимавшей, очень простой, — не помню 7-й или 17-й номер».

В 1853 году отец Верещагина перевел его в Морской корпус, куда уже раньше поступил и старший его брат, Николай, а впоследствии поступили также и другие два брата. Отец-Верещагин отдавал своих сыновей в этот корпус вовсе не по их желанию, а просто «так», только потому, что в их краю очень многие помещики отдавали детей своих в этот корпус, — вот Верещагин и делал то же самое. В корпусе Верещагин учился отлично, лучше старшего брата: он постоянно шел по своему классу первым, потом вторым. «В Морском корпусе я рисовал, — рассказывал он мне, — но нельзя сказать, чтобы особенно много, так как погоня за баллами и нежелание дать другим обогнать себя по классу брали у меня все время.

Первый мой рисунок у учителя рисования В. К. Каменева был „Мельница“, с Калама. Пока другие пачкали только контуры я в час времени навалял все. Каменев как подошел ко мне, так удивился, помню, сильно и сказал: „Ого! Да мы с вами скоро познакомимся!“

В первой половине 50-х годов Верещагин встречался у своих родственников, Гадонов и Лихардовых, с учителем рисования, Мих. Вас. Дьяконовым, впоследствии директором Рисовальной школы на Бирже, но тот неохотно занимался с ним. „В Морском корпусе, — рассказывал мне Николай Васильевич Верещагин, — моему брату Василию дозволено было в последний год рисовать когда он захочет, в бывшем „карцере“, большой светлой комнате“.

На лето Верещагин приезжал в свое семейство, в любезную Пертовку. Многие из родных помнят его еще и до сих пор из того времени, когда ему было лет 13–14, т. е. в 1855–1856 годах. „В коротенькой черной курточке с золотыми галунами на воротнике, — рассказывал мне А. В. Верещагин, — он был очень хорошенький, румяный мальчик, весе-

лый и очень живой. С альбомом в одной руке и с карандашом в другой, он бегал иногда и рисовал все, что ему попадалось на глаза. Один из первых его рисунков этого времени был вид нашей Пертовки от Шексны. Потом он перерисовал почти всех наших дворовых. Портреты все без исключения были поразительно похожи, в особенности портрет нашей старушки-няньки Анны. До того он был похож, что кажется, вот-вот она сейчас вскочит и бросится его обнимать, причем уже конечно, по своей привычке, выпачкает ему лицо своим зеленым табачным носом“.

Дворня в доме у Верецагиных была довольно большая. Со всеми крестьянами и дворовыми молодой морской кадетик был всегда очень ласков и очень вежлив, чем, по тогдашнему времени, сильно удивлял многих в семействе, особенно тем, что почти всей прислуге говорил „вы“, — дело в те годы совершенно почти необычное. Он в ту пору часть времени проводил на охоте с ружьем и в ужение рыбы, а еще более в лесу, в искании грибов и ягод.

Будучи в кадетских классах, Верецагин хо-

дил с кадетской эскадрой в заграничное плавание и побывал в Бордо и Марселе.

И с того времени, когда Верещагин вышел в гардемарины флота, уцелел его небольшой фотографический портрет, принадлежащий бывшему директору Морского кадетского корпуса А. П. Епанчину, снятый в 1860 году. Снимок с него приложен при первом выпуске «Вестника изящных искусств» за 1883 год.

В последние два года пребывания своего в корпусе Верещагин крепко занимался рисованием и стал ходить в 1858 году в Рисовальную школу, помещавшуюся тогда на Бирже. Ему было тогда 16 лет.

Эта школа, находившаяся в ведении Общества поощрения художников, была в то время чем-то вроде приготовительного заведения к Академии художеств, так как с уничтожением «оригинальных» классов в Академии не было уже в Петербурге никакого учебного заведения, где бы можно было проходить «гипсовые классы», раньше поступления в Академию. Наплыв учеников в Рисовальную школу был громаден. Множество гимназистов, офицеров садилось в классах за рисованье наряду

с мальчиками всевозможных других сословий.

«В 1858 году, — рассказывает мне Ф. Ф. Львов, тогдашний попечитель школы, — ко мне раз пришел кадетик Морского корпуса, очень миниатюрный, красивой наружности. Объявляя себя рисовальщиком, он сказал мне, что будет ходить в классы только по воскресеньям, но что надеется получить позволение ходить и в вечерние классы школы и на неделе. Кадетик этот был В. В. Верещагин. Симпатичная наружность кадетика сразу располагала к нему всех, а его успешные и даровитые занятия рисованием заставляли учителей обращать на него особенное внимание».

По правилам школы, всякий поступающий ученик, несмотря ни на какие уверения в умении хорошо рисовать, обязан был начинать с низшего класса и только по удостоверению учителя и директора в знании рисования мог быть переведен в высшие классы. Так было и с Верещагиным. Его посадили сначала с мальчиками, но сейчас перевели в «оригинальный класс», помимо «орнаментов». За первую же головку с оригинала все ужасно

расхвалили его; учителя приходили глазеть на рисунок морского кадетика. Смотритель школы Гернер, чахоточный и добрый человек, повторял много раз: «Вспомните меня, этот Верещагин будет великим артистом!» Сейчас же после того дали ему рисовать фигуры — и он сразу получил 1-й номер.

Попечитель школы Ф. Ф. Львов с известным профессором Моллером пришли однажды посмотреть рисование Верещагина. Моллер заговорил: «Er macht das aber sehr nett», а Львов сказал: «Да, но ведь вы потом бросите, как будете офицером?» — «Напротив, — отвечал Верещагин, — я хочу быть художником». — «А коли так, то посадите его сейчас на „гипсы“. И посадили.

Любопытна еще одна подробность из тогдашних годов Верещагина.

Сторож школы, старик Филиппов, бывший как бы дядькой мальчуганов-учеников и не раз ссорившийся с ними за шалости, питал особенное расположение к Верещагину. „Если бы, — говорил он, — было у нас таких побольше, так школа была бы лучше. Это такой барин, каких мало. Раньше всех придет, позже

всех уйдет, и уже так тих, так тих, что его и не слышать: знает себе рисует. Так как же ему не позволять приходить рисовать в праздники, когда в школе ни души нет! Вот его меньшей брат, так совсем не такой, за тем смотреть надо“. [1]

„Мы все крепко побаивались Львова, — рассказывал мне Верецагин, — но я его крепко также и полюбил. Формализма в нем не было, или было меньше, чем у других“.

В 1859 году семейство Верецагиных переехало из деревни в Петербург, по случаю поступления в пансион еще одного из младших сыновей, Александра. Этот последний рассказывает: „Мой брат Василий был тогда в гардемаринских классах и скоро был сделан фельдфебелем гардемаринской роты, т. е. самым главным учеником во всем корпусе. Приходя к нам по субботам домой, брат Василий постоянно рисовал, причем я и другой брат, Михаил, иногда служили ему натурщиками. Мы и мамаша часто заставляли брата Василия заснувшим с карандашом в руке, а свеча горит на столе“. Брат Николай, бывший тогда уже в университете, ложась вечером спать, остав-

лял брата Василия за рисунками и, просыпаясь рано утром, находил его также заснувшим над бумагой и карандашами, вероятно, поздно ночью.

К весне 1860 года Верецагин кончил курс Морского корпуса первым. Его выпустили из корпуса к пасхе, вместе с его товарищами, по новому тогдашнему правилу, на основании французского примера, не мичманами, а гардемаринами. Недовольные этим, многие из товарищей Верецагина решили оставить морскую службу, и он сам рад был, что есть предлог удрать от службы. Однако ни один не вышел в отставку, кроме него, потому что у него была в виду определенная цель — художество, а у них — никакой. Притом же они испугались чина „прапорщика гарнизонной (ластовой) команды“, которым при отставке наделили по правилу Верецагина. Надо заметить, впрочем, что вообще морская служба вовсе не годилась ни одному из братьев Верецагиных: их всех ужасно укачивало в море, так что во время качки они всегда лежали мертвыми пластами.

Родители Верецагина были очень недо-

вольны его выходом в отставку. Когда только что пошла речь об этом, мать, Анна Николаевна, страстно любившая своего Васю, но не воображавшая, что сын ее — великий талант, прямо говорила, что считает это сущим сумасшествием. Отец менее перечил, но помогать деньгами отказался, чтобы не потакать отставке. Они оба говорили ему: „Подумай, Вася, хорошенько; ведь рисование не даст тебе хлеба и не введет в гостиные“. Но он не слушался никаких уговариваний и твердо стоял на своем. В своем затруднительном положении он пошел сперва к известному железнодорожному деятелю Колиньону, просить занятий по чертежной и рисовальной части, а затем к своему покровителю Львову, рассказал дело и просил совета. Этот, хотя и убежденный в таланте Верещагина, тоже сначала отговаривал его бросать морскую службу и променивать верное на неверное. Но потом, видя непреклонную решимость юного художника, сказал ему: „Уладим дело, дадим вам пенсию; приходите, как выйдете из корпуса“.

„Новеньким, чистеньким гардемаринном, с аксельбантом и треугольной шляпой, явил-

ся я к нему весной 1860 года, — рассказывает Верещагин. — Львов (ставший с 1859 года конференц-секретарем Академии художеств) представил меня вице-президенту князю Гагарину и объявил, что я буду получать от Академии по 200 рублей в год в продолжение двух лет. Теперь, когда я пишу вам это, у меня слезы на глазах. Спасибо Львову, спасибо до конца моей жизни!“

После выпуска из корпуса Верещагин тотчас же вышел в отставку. Осенью того же 1860 года он поступил в Академию художеств в число учеников профессора Маркова. Кроме того, Львов просил адъюнкт-профессора Бейдемана им заняться. „Бейдеман, тогда еще свежий, — рассказывает Верещагин, — был мне очень полезен. Он первый рядом наглядных примеров поколебал мою веру в необходимость „штриха“, чистоты и опрятности рисунка. Я стал рисовать грязнее и стал получать более далекие номера; однако за последние два рисунка в гипсовых фигурах опять имел номер 1, первым же перешел и в натуральный класс“ (за рисунок торса Геркулеса).

„Со времени знакомства с Бейдеманом, —

продолжает он, — я очень много рисовал на улице и прямо с натуры, а еще более на память, все виденное и замеченное. Как было тут не опознать в моих глазах псевдоклассицизму?..“

Бейдеман незадолго перед тем, только в июле 1860 года, воротился из большого заграничного путешествия по Германии, Италии и Франции, где он пробыл целых три года. Его рассказы о новом французском искусстве и художниках сильно подействовали на Верещагина. „В 1861 году я сколотил гроши, — рассказывает он; — дядя Алексей Васильевич Верещагин (очень богатый человек, отставной лейб-гусар и большой кутила) прислал 100 рублей да отец дал столько же, и я через Штеттин и Берлин поехал в Париж, откуда, за болезнью, пробрался до Пиринеев (Eaux-Vonnes). Думаю, что виденное за границей было мне полезно“.

Весной 1861 года Верещагину надо уже было перейти в Академии из 1-го отделения во 2-е; но так как он, по случаю своего заграничного путешествия, не явился на экзамен по некоторым предметам и потому не имел сред-

него балла, то совет Академии определил: допустить его до экзаменов осенью того же года.

Воротясь через несколько месяцев в Петербург, Верещагин сделал последнюю попытку в классическом роде: он принялся за большую композицию на медаль. Эта медаль подорвала недоверие к его силам даже у матери и она благословила его на дальнейшие занятия. Заданный сюжет был: „Избиение женихов Пенелопы возвратившимся Улиссом“. За эскиз Академия дала ему 2-ю серебрянную медаль, после третнего экзамена в декабре 1862 года. Потом Верещагин вздумал трактовать тот же сюжет в огромных размерах, в виде картона в 5 аршин ширины, писанного сепией. Исполнялся он по-всегдашнему, в особом помещении, отведенном в Академии. Моделями служили Верещагину, кроме академических натурщиков, его братья Александр и Михаил; первый стоял „на натуре“ для всех главных фигур: Улисса, Телемака и Антиноя, которого Улисс пронизывает стрелой в ту минуту, когда тот собирается пить чашу с вином. Вся композиция была подражание Флакسمану. За эту работу совет Академии после третнего эк-

замена, в мае 1862 года, объявил Верещагину „похвалу“. Но он сам был недоволен картоном. Он разрезал его на куски и бросил в печку, а когда товарищи и Бейдеман удивлялись, зачем он это сделал, — „бумага-то ведь не виновата“, то он отвечал: „А это для того, чтоб уже наверное не возвращаться к этой чепухе!..“

Конечно, в этой антипатии ко всему „классическому“ главную роль играли собственные понятия и настроение Верещагина. Но протест против „классицизма“ в искусстве был тогда в воздухе — так сильно развилось тогдашнее юношество под влиянием прогрессивных книг и журналов того времени, русских и переводных, под влиянием бесед и прений, происходивших тогда обо всем и повсюду, под влиянием живого обмена мыслей формировавшегося поколения. Не дальше как через несколько месяцев после расправы Верещагина с его „классическим“ картоном, целая толпа молодых людей, которым Академия предложила „классический“ сюжет на 1-ю золотую медаль, отказалась и от сюжета, и от медали, и от возможности ехать на казенный

счет за границу; все они вышли из Академии и образовали (1863) художественную „артель“. Современниками Верещагина по Академии были, в это время: во-первых, эти 14 молодых людей, хотя они были все гораздо старше его (Богд. Вениг, Дмитриев-Оренбургский, Литовченко, Песков, Морозов, Корзухин, Крейтан, Шустов, Конст. Маковский, Журавлев, Ник. Петров, Крамской, Лемох, А. Григорьев), а во-вторых, немало выдающихся по даровитости и образованию юных художников, между которыми довольно упомянуть живописца Шварца.

В первую половину 1862 года Верещагин с увлечением слушал лекции Костомарова в Думе и читал почти все, что новая литература давала популярного в науке, чем и пополнил свое корпусное образование.

Однако Верещагин занимался в это время не одним только картоном для Академии. Он работал также и для себя, на свои собственные темы. Так, например, он рисовал дома, пока не наскучило, сцены из русской истории для одного иллюстрированного издания. Брат Александр опять „стоял на натуре“ для сцен:

„Тризна на могиле Святослава“ и „Крещение Руси“.

Бросив все это в сторону, Верещагин задумал ехать на Кавказ. Когда он рассказал об этом Львову, тому казалось, что Верещагину еще рано искать самостоятельной работы. „Красок он не знал, — писал мне Ф. Ф. Львов, — он еще недостаточно силен был в работе с натуры, и вообще мне хотелось, чтоб он приобрел более опытности в технике живописи. Но против моего мнения была настойчивая решимость Верещагина: против нее не было достаточно убеждений“. Верещагин оставил Академию и Петербург.

„На Кавказ я приехал, — говорит Верещагин, — летом 1863 года. Чтобы сделать эту поездку, немало времени я питался одним молоком и хлебом и все-таки, приехавши на Кавказ, оказался только с сотнею рублей в кармане. По дороге в Тифлис и в „Белом Ключе“, где жил наместник, великий князь Михаил Николаевич, я, разумеется, много рисовал. Профессор Лагорио, состоявший при великом князе, очень обязательный и добрый человек, рекомендовал меня в семью начальника шта-

ба армии, генерала А. П. Карцева, как учителя рисования“. В этой семье он был принят очень радушно, и с этих пор остался навсегда в самых приятельских отношениях с женою, а потом вдовою этого генерала, Екатериною Николаевною Карцевой. Скоро потом он получил еще уроки: в Межевой школе, в женском училище св. Нины, в военном училище и в одном частном пансионе. Все это вместе давало ему в год около 1500 рублей. Однако же, как он ни занят был, а все-таки урывался между уроками ходить на „Пески“, рисовать верблюдов, коров, лошадей, баранов и других животных, пригоняемых туда на продажу, рисовать по лавкам, за городом и т. д. „Конечно, только молодость и свобода моя, — говорит Верещагин, — были причиной того, что эта масса уроков не задавила меня. Трудно передать, как я был живуч и как пользовался всяким получасом времени для наполнения моих альбомов. От этого времени, помню, у меня было три толстые книжки совершенно полных рисунками и отчасти акварелями; часто акварелями и карандашом вместе. Все эти альбомы одни потеряны, другие украдены у

меня. Я ездил также по Закавказскому краю, рисовал для Общества сельского хозяйства типы животных. Мне дали открытый лист и 400 рублей денег: их, разумеется, нехватило и на прогоны, но зато я много видел и слышал“.

В Тифлисе Верещагин жил в одном доме с профессором Лагорио, с которым познакомился еще у Бейдемана в Петербурге. Днем он был занят уроками и неутомимым своим рисованием с натуры. По вечерам он приходил к Лагорио, читал ему и его жене многие из тех новых иностранных сочинений, которые тогда переводились с такою ревностью и читались нашей молодежью с такой жадностью — она воспитывалась и росла на них. Всего более и чаще читал таким образом Верещагин, в зиму с 1863 на 1864 год, знаменитую книгу Бокля: „История цивилизации в Англии“. Как и все тогдашнее юношество, 20-летний Верещагин был в восторге от этой книги, полной светлых, новых и могучих взглядов на историю и человечество; он с жаром толковал своим собеседникам то, что им было чуждо или непонятно; и особенно много должен был употребить усилий на то, чтобы

растолковать им, что такое „индуктивный“ или „дедуктивный метод“, о котором столько говорится у Бокля. Но, кроме симпатичных слушателей и собеседников, Верещагин встречал в этом доме и упорных противников всего нового и свежего. С такими ему приходилось вести яркую войну. Жаркие схватки прогрессиста с консерваторами и ретроградями происходили в эту минуту в Тифлисе точно такие же, какие тогда происходили по всей России, и один из оппонентов Верещагина, редактор одной официальной газеты, клеймил Верещагина модным, тогда еще недавно пущенным в оборот прозвищем „нигилиста“, хотя сам был им отчасти.

„Через год, в 1864 году, — говорит Верещагин, — отец прислал мне 1000 рублей. [2] С ними я поехал в Париж, отчасти с намерением издать нечто вроде „Кавказского художественного листка“, отчасти для того, чтобы самому учиться. „Листок“ я хотел издавать с начальником фотографии штаба Гудимой. Несколько, как кажется, небезинтересных листов было напечатано у Лемерсье; но за отказом от дела Гудимы они брошены, как и вся

эта затея“.

„Я поступил в мастерскую Жерома. Когда я в первый раз пришел, он спросил меня: „Кто вас рекомендовал ко мне?“ — „Никто, — отвечал я. — Мне нравится то, что вы делаете“, а когда я показал Жерому то, что имел, он очень похвалил и обещал, что „я буду иметь талант“. Жером сказал: „Хорошо, поступайте ко мне“, и Верещагин стал работать в его мастерской и вместе поступил в Парижскую Академию художеств (Ecole des beaux-arts).

„Это произошло не без затруднений, — рассказывает (со слов самого В. В. Верещагина) парижский художественный писатель Монжуайе, в газете «Gaulois» (декабрь 1879). — У нас тогда уже устали от иностранцев; в этом особенно были виноваты американцы, которые добивались только титула и улепетывали в Нью-Йорк в тот самый день, когда получали право называться «учениками Жерома». Но, по счастью, граф Ниеверкерке (муж принцессы Матильды и начальник искусств во Франции при Наполеоне III) увидел несколько рисунков Верещагина. Его восхищение распахнуло закрытые двери, и Верещагин во-

шел с торжеством. Его ожидали в мастерской насмешки учеников. Он не очень-то был согласен сносить их. Буффонство вовсе не годилось этому серьезному человеку, а жестокое обращение еще менее годилось этому кроткому человеку. Сначала, в первый день, его встретили хвалебным уськаньем:

— О, какая чудесная головка!

— Очень шикарная!

Тут были в мастерской: во-первых, Брикар, милый малый, знаменитый по своей шляпе, которую ему прорывали всякий раз, что он бывал в мастерской, и превратившийся впоследствии, по воле своего отца, бриллианщика, в конторщика у Ротшильда. Тут был Пуальпо, фарсер по преимуществу, который очень скоро перешел на сторону более сильную, т. е. Верещагина, ставшего силачом, и кричал своим товарищам по приставанию, когда Верещагин собирался выступить: «Он встает, улепетывайте!» Тут были еще: Рапен, отличный пейзажист, в то время заслуженный певец; Блан, являвшийся со своим бифстekom и картофелем и аккуратно стряпавший себе кушанье с луком; забавный Делор и

несколько других.

Начался ряд испытаний.

— Ступай, достань нам на два су черного мыла!

— Кто это! Я? Вот еще!

Мастерская трясется от громадного крика, украшенного бранными словами всяческого сорта. И вдруг, — угроза казни:

— Вертел на спину, вертел на спину!

Дело состояло в том, чтобы раздеть пациента, привязать его к чему-то вроде столба и вымазать его с головы до ног синей краской.

Верещагин — ни гу-гу. Он ждал с неподвижными и сердитыми глазами. А знаете, что он собирался сделать? Он 15 лет молчал про это, но теперь можно сказать: он потихоньку вертел в кармане ручку того хорошенького револьвера, которого он никогда не покидал, твердо решившись пустить его в ход при первом же движении.

По счастью, явился в ту минуту другой новичок, который поплатился своею особой.

Впоследствии Верещагин помирился со всеми, но сделался защитником жертв, в число которых чуть было и сам не попал. Его

муштабель крепко хлопал по рукам мучителей; из них многие до сих пор еще помнят ужас, происходивший в мастерской, когда поднимался этот атлет со спокойным лицом.

До тех пор Верещагин всего более рисовал. Живопись красками пугала его. Напрасно Жером и Бида старались уговорить его.

Еще в 1861 году, живя в Пиринеях на целебных водах Eauх-Bonnes, Верещагин познакомился с живописцем Девериа, доживавшим свой век на юге Франции и старавшимся позабыть утраченную свою репутацию. Во время короткого своего знакомства с Верещагиным он пробовал поставить его на «путь истинный», т. е. отвратить от живой природы и приучить к мысли о необходимости держаться всяких образцов. «Копируйте, копируйте с великих мастеров, — твердил он ему. — Работайте с природы только тогда лишь, когда сами станете мастером. Я двадцати двух лет написал свою картину „Рождение Генриха IV“. [3] Что я такое стал с тех пор? Необходимость писать картины заставила меня писать с природы: вот и посмотрите, что из этого вышло». Но Верещагин и не думал

слушаться таких советов. В 1864 году они для него опять возобновились. Жером тотчас же принялся за ту самую проповедь, что и старик Девериа, даром что считал его отсталым, а себя совершенно прогрессивным художником. Французы по части теоретической и классной рутины не уступят никому, ни даже самым закаленным итальянцам. Жером вовсе не знал и не понимал своеобразной и своеобразной природы Верещагина. Отказываться от копирования, отвергаться от великих «классических» образцов! Что за странность, что за чудачество! — конечно, думал он, пожимая плечами. Как его самого, Жерома, учили на антиках и копиях, так он думал учить и новоприбывшего русского. Но тот ничего не хотел знать, кроме одной природы. В самом деле, бежать из Петербурга, от «Женихов Пенелопы», для того чтоб в Париже удариться в повторение того же псевдоклассицизма, в святых и героев старинных живописцев! Нет, Верещагин был верен сам себе, последователен и решителен: он отказался выполнять желание Жерома, как за три года прежде отказался выполнять желание живописца Деве-

риа. «Несмотря на все советы Жерома, — рассказывает он, — я настойчиво отказался копировать старые, пожелтевшие и почерневшие полотна Лувра». В продолжение всей своей жизни Верещагин не сделал ни одной копии. Все, написанное его кистью, было только — «свое».

Прожив зиму 1864–1865 года в Париже, он поехал снова на Кавказ, благодаря деньгам, снова присланным от отца. «Я вырвался из Парижа, — рассказывает Верещагин, — точно из темницы, и принялся рисовать на свободе с каким-то остервенением. Тому свидетель мой альбом, наполненный самыми тонкими и характерными рисунками, какие я когда-либо делал. Альбом этот наполнен за один переезд от Вены до Поти. На Закавказье на этот раз я сделал массу рисунков, изумивших впоследствии Жерома и Вида. Но краски все еще казались мне так трудны, что я гораздо охотнее работал карандашом и совсем было краски забросил».

На Кавказе Верещагин пробыл на этот раз всего несколько месяцев, но проехал очень много, повсюду рисуя без усталости. Сколько ему

пришлось перетерпеть за это время всяческих лишений, трудностей и даже болезней — это он рассказывал впоследствии печатно, в «Tour du monde».

«Один только вид разнообразных и любопытных картин, разбросанных всюду по дороге, мог заставить меня предпринять это трудное и утомительное путешествие», — говорит он тут в одном месте. В конце того же 1865 года Верещагин воротился в Париж, лишь на очень короткое время заглянув в Петербург.

«Когда Верещагин воротился в Париж после второго своего путешествия на Кавказ, — говорит Монжуайе в своей статье в „Gaulois“, — и показал свои альбомы и рисунки Жерому и Вида, оба стали больше прежнего приставать к нему, чтоб вместо карандаша он скорее принимался за краски. При этом Вида повторял ему много раз: „Никто не рисует так, как вы!“ И он сам воспользовался одним из тех рисунков Верещагина, которыми так восхищался. В его столько знаменитых иллюстрациях к „Евангелию“, которыми он был в это самое время занят и которые вышли в свет в 1873 году, его превосходный

„евангелист Лука“, совершенно в восточном стиле, пишущий на коленях, есть воспроизведение одного этюда Верещагина с его согласия.

В Париже, еще раньше конца года, Верещагин сделал два больших превосходных рисунка черным карандашом на основании своих кавказских этюдов с натуры: „Духоборцы на молитве“ и „Религиозная процессия мусульман в Шуше“ (в Ширване). Первый рисунок появился в 1866 году на парижской художественной выставке. „Жером и Вида были в восхищении от его оригинальности и от типичности действующих лиц (рассказывает Клареси в своей статье о Верещагине, напечатанной в „Temps“, в декабре 1881). Но не взирая на все их старания, распорядители выставки повесили этот рисунок так высоко, что никто не мог судить об оконченности и совершенстве рисунка“.

Спустя год, оба рисунка находились также на академической выставке 1867 года в Петербурге, но никто у нас не обратил на них особенного внимания. „Духоборцы“ принадлежат теперь В. М. Жемчужникову, „Процес-

сия в Шуше“ — П. М. Третьякову. Бида с великим энтузиазмом много наговорил про Верещагина издателю „Tour du monde“, отрывки из путешествия Верещагина по Кавказу появились в этом издании в 1868 и 1873 годах с множеством рисунков Верещагина в тексте. То же путешествие, но со значительными дополнениями в тексте и в рисунках, он напечатал в 1870 году по-русски, во „Всемирном путешественнике“.

Всю зиму с 1865 на 1866 год Верещагин провел в Париже отшельником, каким и всегда впоследствии там жил. Такова его натура и вкус, — далеко от вихря, суеты и увлечений парижской жизни. Он проводил все свое время в громадных трудах, как прежде, в Петербурге, не жалея себя. „Я в это время работал часов по 16 в день“, писал он мне впоследствии, в 1875 году.

Весной 1866 года он поехал в Россию, в деревню к отцу. Семейству их теперь принадлежало богатое село Любец, доставшееся по наследству после смерти в 1863 году Алексея Васильевича Верещагина, о котором уже говорено несколько раз выше. „Это имение Лю-

бец, — рассказывает мне брат Верещагина Александр, — в 5 верстах от нашей Пертовки; стоит также на самом берегу Шексны. Местоположение здесь очень живописно. Усадьба расположена на высоком берегу, вдали — сосновый лес. На реке постоянно огромное движение пароходов и всяческих судов. Тут же идет бечева с бурлаками. В 60-х годах их было еще очень много, они тянулись по берегу ватагами человек в 60–70, загорелые, оборванные, кто в шапках, кто и вовсе без шапок, со всклокоченными волосами, босиком, черпая от времени до времени пригоршнями водицу из реки и распевая свою монотонную бурлацкую песню:

*Черная галка,
Чистая полянка,
Да ты же, Макуленька,
Черноброва, здорова,
Чего не ночуешь дома...*

На брата наши новгородские бурлаки произвели сильное впечатление, и он летом 1866 года принялся за большую картину: „Бурлаки“ и писал этюды в селе Любец. Натурщиками у него были выбраны все характерные ти-

пы, злейшие пьяницы и забулдыги. Так как натурщику приходилось стоять в лямке, натянувши грудь веревку, привязанную к гвоздю на стене, то, бывало, иной старичонко, выпивши косушку перед такой тяжелой работой, преспокойно и задремлет. Во время этих занятий у них с братом происходили иной раз любопытные разговоры. „Что нового говорят в кабаке?“ — спрашивает В. В. — „Да что нового, говорят, ты — фармацевт, в бога не веруешь, родителей мало почитаешь; говорят, разве, дурак, не видишь, что ён под тебя подводит: кабы он тебя раз списал, а то он тебя который раз пишет, то уж это, брат, не даром!“ — „Ну, а ты что же им на это говоришь?“ — „Да что говорить-то, говорю: уж мне, господа, недолго на свете-то жить, — подделывайся под меня али нет, с меня взять нечего“.

Другие этюды бурлаков он писал на Волге, у брата Николая, в Тверской губернии, в Отроковичах.

Картину он начал было писать в 1867 году, в Париже, но не кончил, занявшись рисунками на дереве для добывания денег, когда по-

ссорился с родителями, а потом весь отдавшись изображениям войны. Уцелели, однако, этюды отдельных бурлаков, написанные в 1866 году с натуры. Они теперь находятся в галерее П. М. Третьякова. Верещагин уехал снова в Париж, работать в Ecole des beaux-arts и в мастерской Жерома. В этом прошла вся зима с 1866 на 1867 год и часть 1867 года. Потом он уехал в Туркестан.

С этого отъезда начинается новый период в его жизни. Период воспитания и учения кончился: 25-летний Верещагин из учеников переходит в мастера и самостоятельные художники.

Давайте оглянемся назад, давайте отдадим себе отчет в этом первом периоде художественной жизни Верещагина.

Главной ее чертой представляется мне страстное любопытство к существующему в природе и жизни и столько же страстная потребность передавать это в формах искусства. Покуда он в Петербурге и в деревне, он рисует все, что только характерного и типичного представляют его глазам местности и люди; в Париже он работает точно в таком же на-

правлении, часов по 16 в сутки; позже на Кавказе, он наполняет целые альбомы набросками людских типов и пейзажей. На первый взгляд покажется, что во всем этом присутствует только интерес этнографический, только иллюстрация того самого рода, которую мы встречаем в рисунках путешествующих художников. И действительно, Верещагин в течение всего этого периода как будто вовсе и не думает о собственном создании, о собственном творчестве. Все сотни и тысячи его рисунков, — сказали бы, пожалуй, иные, — не что иное, как только сырой материал, такая же копия с натуры, какую мог бы представить, побольше попутешествовавши, любой фотограф. Да, сырой материал, но тот материал, на котором его глазу и руке надо было окрепнуть и возмужать. Только после такой страшной работы мог он услышать в Париже от двух из числа капитальнейших современных европейских художников: „Никто так не рисует, как вы!“

Но тут выросла не одна верность глаза, не одно мастерство руки. Вырос и окреп также художественный интеллект. Посмотрите

только эту массу людских голов и фигур, разбросанных по страницам „Tour du monde“ и „Всемирного путешественника“. Вы здесь найдете не одни мертвые копии с натуры, но глубокое искание и передачу типов, натур, характеров, до которых обыкновенно нет никакого дела не то что фотографу, но даже слишком большому количеству художников, и путешествующих, и не путешествующих. В тексте Верещагина вы везде услышите, как он жадно вглядывается в натуры и характеры очутившихся перед ним случайно стариков и детей, девушек и взрослых мужчин, старух и мальчиков, мужиков и воинов, ямщиков и духовенства, богатых и нищих, начальников и подчиненных, веселых и печальных, живых и апатичных, умных и глупых, наивных и хитрых, кротких и свирепых — калмыков, нагаев, татар, греков, цыган, русских, кабардинцев, осетин; но посмотрите потом на его картинки при этом тексте и вы найдете опять-таки то же самое неугомное искание человека и его натуры, ту же самую верную и меткую его передачу. В числе множества превосходных изображений этого рода мне осо-

бенно характерными и высокохудожественными кажутся типы „греческих нищих“ на Кавказе и „молоканский пророк“ („Tour du monde“, 1868, стр. 175, „Всемирный путешественник“, 1870, стр. 296). Смесь притворства, оподленности, заискивания и ловкого мошенничества с остатками чего-то благородного в искаженных чертах лица у первых, непоколебимая твердость, серьезность, энергия, ум, хитрость и способность нервно возбуждаться в лице у последнего-это все выражено рукою и душою зрелого уже художника.

Но этого мало. Под конец этого периода становится чувствительна у Верещагина потребность создавать из своего разрозненного материала целые картины, творить фантазию. Кисть еще туго слушалась его, но зато карандашу-то его уже не было никакой помехи, и он сделал им такие два капитальные рисунка со сценами, виденными его собственными глазами, которые стоят двух капитальных картин. Это — „Духоборцы на молитве“ и „Религиозная процессия в Шуше“. Опять, как в „Бурлаках“, проявляется тут впервые та черта, которая потом составляет постоянно, все-

гда и везде, главную характеристическую особенность созданий Верещагина: изображение не мелких сцен, не мелких интересов, не отдельных даже личностей, а изображение народа целыми массами, как я называю „хором“, с теми важными и значительными интересами, которые постоянно наполняют его, не взирая на „кажущуюся“ ничтожность и мелкоту будничной жизни.

В „Бурлаках“ должна была предстать у Верещагина страшная гнетущая участь русского человека — возового животного, идущего ступня в ступню берегом реки, под палящим солнышком, с веревкой поперек груди. Но эта картина не состоялась. Зато состоялись во всей простоте и правдивости две другие народные картины: в одной — толпа русских изуверов, убежавших со своей родины, чтобы где-то в углу Кавказа невозбранно, невозмутимо и без преследования молиться в избе своей, как им того хочется и как им надо, с кротким видом и глубоко потрясенным сердцем; в другой картине — толпа мусульманских изуверов, изрубивших себе головы и тела саблями, истыкавших себе черепа и щеки

стрелами идвигающихся по улице, как тени, среди великолепной солнечной природы, среди музыки и пения, среди энтузиастных взглядов и жестов толпы, среди поклонения и благословений, и все это во имя чего-то, столетия назад совершившегося, но все еще поднимающего пламенную грудь и отуманивающего бедную темную голову.

Масса народная, ее страдания, ее темнота и непонимание самой же себя — тут программа всего будущего Верещагина.

Представляется теперь вопрос: нужно ли в самом деле было Верещагину жить в молодые свои годы так долго в Париже и учиться у Жерома вместе с Вида? Кто на это может ответить? Мне кажется, сам Верещагин навряд ли разанатомирует это до конца, до последней ниточки. Мне, может быть, на мою долю, казалось бы, что это житье вовсе не было слишком-то нужно: сколько других талантливых наших художников нашли самих себя и выросли во всем своем таланте, со всею его силою и значительностью, не учившись у Жерома и не живши долго в Париже! Притом же, как ни талантливы Жером и Вида, но ведь их

натура совершенно иная, чем у Верещагина. Они часто сухи, поверхностны, они вовсе ни понятия, ни заботы не имеют о „народе“, который для Верещагина — все. Они часто держатся одной только внешности, декорации и мелких подробностей. Да, все это так, и, однажды, Верещагин, вероятно, был вполне прав, когда, являясь в 1864 году к Жерому, сказал ему, что пришел к нему потому, что „ему нравится то, что делает Жером“. Много, очень много и у Жерома, и у Бида должно было быть в высшей степени приятно и симпатично для Верещагина: у обоих было полнейшее отсутствие „идеальности“ и „академичности“ в их картинах и сценах, глубокий несокрушимый реализм при схватывании и передаче жизни, почитание „будничности“ вместо прежних выпренности, понимание „маленького конца жизни“, их страстная любовь к Востоку и часто его изображение; наконец, у Жерома специально — частая ирония и горькое казнение много ужасного и свирепого, что совершается в жизни. Все это должно было толкнуть Верещагина в Париж и сделать ему приятным побывать и поучиться око-

ло Жерома и Бида.

Когда в 1860 году Ф. Ф. Львов старался отговорить Верещагина от выхода в отставку из морской службы с тем, чтобы ехать на Кавказ, Верещагин не послушался его и потом, только что явилась малейшая возможность, он стал ездить на Кавказ всякий год, прямо со своей работы в Париже. Для него Кавказ имел постоянно ту самую, ни с чем не сравнимую притягательную силу оригинальности и поэтичности, которую он всегда имел для глубочайших русских художников: Пушкина, Лермонтова, Глинки, гр. Льва Толстого.

Но скоро Верещагину стало и Кавказа мало, и он поехал в Туркестан с намерением видеть войну. Из Туркестана он воротился живописцем войны и потрясающих трагедий, живописцем такого склада, какого прежде еще никто не видывал и не слыхивал ни у нас, ни в Европе.

Верещагин поехал в Туркестан в сентябре 1867 года. С ним в том году познакомился туркестанский генерал-губернатор К. П. Кауфман, желая облегчить ему возможность

узнать новозавоеванный восточный край, прикомандировал его к себе на службу с официальным титулом: «состоящий при генерал-губернаторе прапорщик Верещагин». Военной формы он, однакоже, не носил, а ходил в штатском платье и в бороде с согласия Кауфмана.

«Это сущая каторга проехать от Оренбурга до Ташкента», — пишет Верещагин в «Tour du monde». И, однакоже, он эту каторгу храбро проделал из любви к живописи и новизне, представляемой ему в том краю природою, людьми и жизнью. Добравшись через степи, форт № 1, Джанкент, форт № 2, форт Перовский, город Туркестан, Джемкенд в три недели до Ташкента, он там засел на всю зиму. И здесь, как во всю дорогу, он не переставал ни единой, кажется, минуты смотреть и смотреть, рисовать и рисовать.

В конце апреля 1868 года Верещагин оставил Ташкент и пустился в дальнейшее путешествие на юг, по направлению к Ходженту. Приблизительно на полдороге он остановился в большой киргизской деревне Бука и думал пожить и порисовать там довольно дол-

го, но все неожиданно переменилось.

Сначала пронеслась весть, что бухарский эмир в Самарканде и собирается воевать с Россией. Верещагин этому не поверил и преспокойно остался в Буке. Но скоро весть о войне подтвердилась.

«Я был уже несколько дней в Буке, — пишет он в „*Tour du monde*“ 1873 года, — как вдруг узнал из только что полученного письма, что Россия готовится к походу на Бухару и что авангард нашего отряда даже выступил. Раньше этого известия я весь был предан мирным занятиям, восхищаясь природой, прогуливался, расспрашивал, писал, рисовал. Война! И так близко от меня, в сердце Средней Азии! Мне захотелось увидеть из близости свалку битв, и я тотчас же покинул деревню Бука, где собирался пробыть гораздо дольше... Слухи о войне уже распространились по стране, и я скоро заметил это на отношениях ко мне жителей Буки. Только что выходя из дому, я уже видел свирепые взгляды. Проснулась внезапно вся недоверчивость мусульманина к христианину, побежденного к победителю. Те самые люди, что так бесцеремонно

совали пальцы в мой пилав и не пропускали случая попить моего чайку, притворялись теперь, что не замечают меня и нарочно не отвечали на мой поклон. Все в них говорило мне: „Эй ты, христианин! Наше брюхо принимало угощение от кафира, но это было скорее не из дружбы, а из жалости к тебе, собака!“

Однако не взирая ни на что, Верецагин поспекал по направлению к Самарканду.

И все-таки он не поспел туда во-время: и его самого и его спутника, Ив. Ал. Хлудова (сына известного москвича-миллионера, прославившегося как тут в Средней Азии, так еще прежде в Англии и Америке коммерческою предприимчивостью), их обоих задержали в дороге, потому что от генерал-губернатора был отдан приказ никого не пропускать. Верецагин был в отчаянии. „Опять запаздывание! — говорил он сам себе. — Самарканд возьмут без тебя. Ты не увидишь сражения, сколько тебе ни хочется присутствовать при этом новом для тебя зрелище!“ („Tour du monde“). Наконец после многих хлопот и усилий он приехал в Самарканд, но только уже на другой день после вступления туда рус-

ских войск без боя, 2 мая 1868 года. „Въехав на вершину холма, — рассказывает Верещагин в „Tour du monde“, — я остановился ослепленный и, можно сказать, подавленный удивлением и восторгом. Самарканд лежал внизу подо мною, затопленный зеленью. Над его садами и домами поднимались древние гигантские мечети, и я, пришедший из такой дали, готовился вступить в город, когда-то великолепный, столицу Тамерланову...“

Водворившись в Самарканде, Верещагин тотчас принялся бродить по городу и разъезжать по окрестностям, рассматривая и изучая завлекательный для него новый восточный край, рисуя все поражавшее его. Напрасно его останавливал помощник самаркандского коменданта, хорошо известный в Туркестане майор Серов. Он умолял Верещагина не рисковать жизнью, не ездить по окрестностям без конвоя; но Верещагин его не слушался и продолжал ходить и ездить всюду один.

В это время, вследствие новых неприязненных демонстраций бухарского эмира, был выдвинут навстречу ему русский отряд, и считавшаяся неприступной крепость Кат-

ты-Курган без сопротивления отворила свои ворота. Скоро потом прибыли сюда, в русский лагерь, два посланника от эмира для переговоров. Переговоры эти вел, с нашей стороны, правитель канцелярии генерал-губернатора генерал Гейне, а роль секретаря выполнял при нем на этот раз — Верещагин. Лежа на траве, пока другие сидели на коврах, он быстро и верно записывал все происходившие совещания и разговоры. Его отчет, можно сказать, стенографический и в высшей степени характерный и интересный, уцелел до сих пор. Ему следует однажды появиться в печати. Переговоры, однако, не привели ни к чему, и военные действия возобновились. Многие предвещали генерала Кауфмана, что что-то недоброе готовится в Самарканде. Верещагин, много раз собственными глазами имевший случай видеть, как муллы перед домами и на базарах фанатизируют народ к восстанию, также предвещал Кауфмана; но этому последнему нельзя было останавливаться, и он двинулся вперед с главным своим отрядом (тысячи в полторы человек), оставив в Самарканде лишь гарнизон человек 500 под коман-

дой коменданта барона Штемпеля. В городе оставалось также человек 200–300 русских солдат, раненых при последних боях или вообще больных.

Но пока генерал Кауфман одерживал под Зербулахом блестящую победу над бухарским войском под предводительством Омер-бея, беглого русского казака, узбеки, тайно сговорившись с жителями Самарканда, вдруг громадными массами (тысяч в 25, говорит Вамбери) окружили город и сделали последнее усилие, чтобы освободить Тамер-ланову столицу, драгоценную жемчужину Средней Азии. И тут нежданно-негаданно, Верещагину пришлось не только „увидать“ войну, но и принять в ней громадное участие лично. Он ничего не потерял, что Самарканд был взят без него. Тут произошло теперь многое такое, что затмевало все предыдущие события.

Я могу рассказать тогдашние дела со слов нескольких очевидцев, частью даже со слов самого генерала Кауфмана, переданных мне знакомыми мне военными, [4] и, наконец, частью по рассказам самого Верещагина.

Верещагин не пошел к Зербулаху. Он

остался в Самарканде и собирался в дальнейшее путешествие по Туркестану, „так как пыль и крики мало знакомили меня, — говорит он, — с настоящею войною“. В это время массы неприятеля обложили крепость и через день пошли на штурм. Вдруг он услышал выстрелы и крики „ур!“ [5] на стенах. Он так и бросил недопитый чай, схватил револьвер и побежал в самое опасное место. Тут он пробыл в поминутных боях целых 8 дней. Может быть, ни один солдат, ни один офицер не работал столько, сколько Верещагин. Он поспевал всюду, на всех вылазках был впереди, несколько раз схватывался в рукопашную с узбеками, и только подоспевавшие во время солдаты выручали его из верной смерти, так как на него накидывалось иногда по несколько человек. Однажды схватившая его толпа узбеков затащила его в лавочку и собиралась с ним покончить; но несколько прибежавших русских солдат мгновенно освободили его и перебили неприятеля. Когда уставшие солдаты не двигались более с места, Верещагин сам, своими руками, нагружал трупы на арбы. Громадная масса людских и лошадиных

трупов гнила под знойными лучами майского туркестанского солнца у самых стен Самарканда, грозила болезнями и буквально отравляла воздух. Никто почти из солдат не хотел притронуться к этим трупам, представлявшим вид какого-то киселя. Верещагин решился взяться и за это дело. Он втыкал штык в тела и проталкивал их от стен. Когда однажды неприятель взошел на стену и, привязав красное знамя на ближайшей сакле, бросился на русские пушки, Верещагин, видя, что „ура“-то все кричат, но никто не идет вперед, даже несмотря на то, что полковник Назаров, один из самых храбрых защитников Самарканда, приказал офицерам шашками гнать солдат вперед и сам бил направо и налево, — бросился вперед, крикнувши: „За мной, братцы!“ Он увлек солдат и отогнал неприятеля. Около него было убито во второй день штурма около 40 человек, из которых некоторые залили своею кровью все его пальто (пальто было тут у него роскошью: почти все остальное время штурма Верещагин был в одной рубашке и холщевых штанах, с солдатским ружьем со штыком в руках, на голове поярковая

шляпа; а когда пулей ее сбило у него с головы, он надел себе от жары чехол офицерской фуражки; у пояса у него была сума с патронами). Раз у него перебило пулей ружье у самой груди; другой раз он получил страшный удар в ногу камнем — они сыпались на русских градом из саклей. Крови вытекло немало из раны, но Верещагину было стыдно показать себя потом „раненым камнем“. Он отвязал узбекское знамя, несмотря на то, что в эти минуты по его рукам стреляли, и снес его полковнику Назарову, который отдал его солдатам на портянки. „Дрались, не переставая, 8 дней и 8 ночей, — рассказывает Кларети, — со слов Верещагина, в „Figaro“ (декабрь 1881 года). Штурм был отчаянный, он шел без единой перемишки: на военном совете решено было взорвать крепость в крайности. Смерть была неизбежна. Сдаться — это значило осудить свою голову на отрубление. Но таинственный голос шептал Верещагину: „Ты не будешь убит, и все, что теперь видишь, ты это однажды нарисуешь на картинах!“ Особенно один час был грозен и безнадежен. Ночью нападающие сожгли большие городские ворота

и яростно бросились вперед через огонь. Но их оттеснили. „Я помню свирепые головы варваров, — рассказывал Верещагин, — красные отблески на штыках наших солдат и минутные командные крики артиллерийского офицера!“

Горсточка русских защитников Самарканда продолжала мужественно отбивать штурм и днем и ночью. Все спали у ворот между солдатами, среди массы блох и вшей. Купцы, бывшие в крепости, все время молились богу и угощали офицеров, а с ними и Верещагина, борцом и чаем. Весь гарнизон звал Верещагина, совсем постороннего, „Василием Васильевичем“, словно кого-то самого близкого „своего“. Посылали из крепости одного вестника за другим к Кауфману, чтобы уведомить его об отчаянном положении Самарканда, готового опять воротиться в азиатские руки, но все посланные киргизы попадались в руки неприятеля, всем им резали головы. Наконец один на седьмой день добрался до Кауфмана и принес ему немецкую записочку от командира, где говорилось, что гарнизон в крайности: нет соли, нет воды, половина людей перебита

и перерезана. Кауфман воротился, поднял на штык весь город, сжег базар. Но все товарищи по защите Самарканда приписывали Верещагину одну из самых главных ролей в этом деле; он отстоял даже одну русскую пушку (а приобретение хотя бы одной пушки было очень важно для узбеков: у них были только фальконеты). Рассказывали даже, будто солдаты заявили, что раньше, чем Верещагину, никому не следует и крестов-то давать. Генерал Кауфман, едва въехав в Самарканд, выслушал от коменданта Штемпеля доклад о том, что, не будь тут Верещагина, быть может, не удалось бы отстоять Самарканд. Впечатление победы туркменов было бы по всей Средней Азии громадное. Полковник Назаров тоже горячо подтверждал о необычайном участии Верещагина. Раненые солдаты, сложенные во дворце эмира, целовали руки начальнику штаба, обрадованные возвращением русских, и громко заявляли, что, не будь тут „Василия Васильевича“, пропал бы Самарканд! Еще на месте битвы товарищи поздравляли Верещагина с „первым крестом“. Услышав все, что без него происходило, генерал Ка-

уфман взглянул около себя, но нигде не видеть было Верещагина. Его послали отыскивать, насилу отыскали. Он где-то спал мертвым сном после 8-дневной муки и утомления. Тогда Кауфман перед всем своим штабом благодарил Верещагина. Но этому было досадно видеть, как те самые люди, которые всего за день перед тем на чем свет стоит бранили генерала Кауфмана, теперь расстилались перед ним: и он, со всегдашней правдивостью и смелостью, прямо при всех сказал генералу Кауфману, что в эти дни общий голос всех солдат был тот, что он, „крепость не устроивши, ушел“. Уверяли тогда, будто генерал Пистолькорс (теперь уже умерший), лихой кавалерист, советовал расстрелять за это Верещагина. Но генерал Кауфман был человек редкий, вовсе нерутинный и недюжинный, человек умный, высоко честный и благородный, а потому способный понимать честность и благородство также и в других. Ему и в голову не пришло расправляться с Верещагиным так, как его учили другие. Он представил государю императору о делах Верещагина и ходатайствовал об офицерском Георгии для него.

Но Верещагин еще ранее упрашивал генерала Кауфмана оставить его без наград, так как думал, что человеку можно прожить и без них. Кауфман сначала был очень рассержен, пришел даже в негодование; потом, душевно любя и уважая Верещагина, стал уговаривать. Когда назначение пришло, Кауфман победил его упорство только тем, что снял с собственной груди крест, 15 лет им носимый, и надел на Верещагина. Тот, бледный и мрачный, стоял, заложив руки за спину и прислонясь спиной к стене. Он молча покорился. Скоро потом самые сердечные отношения между ними, однакоже, возобновились.

Верещагин провел лишь несколько месяцев в Туркестане, то в разъездах и маленьких путешествиях, то в Самарканде и Ташкенте за холстами и кистями. Но как ни много он работал в это время, а все-таки попрежнему продолжал много и читать. Он все более читал в это время Спенсера, а из русских журналов „Вестник Европы“.

В конце 1868–1869 года он приехал в Европу и, по-всегдашнему, тотчас же поскакал в Париж. Когда же ранней весной или в начале

1869 года приехал в Петербург со всем своим штабом Кауфман, Верещагин тоже сюда приехал и предложил устроить большую „Туркестанскую выставку“, еще первую в России. Он получил на то разрешение и устроил ее великолепно, с большим блеском и необыкновенно художественно: он сам ее расставлял, развешивал и прибывал. Поместилась она в доме министерства государственных имуществ (тогдашний министр, генерал-адъютант Зеленый, был большой приятель Кауфмана). В одной зале поместились зоологические и минералогические коллекции Северцова и Татаринова, в двух других — этнографические коллекции оружия, одежд, ковров и всяческих туземных бытовых произведений, принадлежащих самому Верещагину, генералу Гейнсу, Черняеву и другим. Наконец еще одна особая зала была наполнена картинами, этюдами и рисунками Верещагина.

Эта выставка (бесплатная) была диковинкой для Петербурга. На нее с любопытством ходили толпы народа. Все оставались очень довольны картинами и набросками Верещагина, но, кажется, никто не замечал еще в

них настоящего художественного их значения. Для всех Верещагин был живописец совершенно новый, совершенно неизвестный — два его рисунка с выставки 1867 года, „Духоборцы“ и „Религиозная процессия“, давно уже были забыты или остались мало замеченными; ни о каких других его произведениях ничего не было слышно, и большинство скорее смотрело на его картины, как на нечто этнографическое, как и на всю остальную выставку. „Голос“ (№ 86) говорил, что собрание Верещагина „представляет необыкновенный интерес“, а почему? Потому только, что талантливый художник избирал сюжеты своих работ таким образом, что их собрание „дает очень живое понятие о наружности и нравах жителей Туркестанского края; перед вами множество характеристических типов, взятых из самых разнообразных слоев туземного общества, начиная от ученого муллы и кончая индийцем-бродягой, забредшим в Туркестан...“ и т. д. — одним словом, писателю „Голоса“ картины Верещагина казались интересными преимущественно со стороны научной, правоописательной. Картины же: „После

неудачи“ и „После удачи“, казались автору очень интересны специально потому, что здесь „с необыкновенной яркостью выступает характер той жизни, которую приходилось вести первое время завоевателям Туркестана“. Самостоятельного творчества и художественного создания автор тут никакого еще не открывал. Что фотографии, снятые с натуры для иллюстрации, что картины, написанные Верещагиным, — между теми и другими ему не видно было никакой разницы. „Биржевые ведомости“ (высказавшие, впрочем, свое мнение не тотчас же, а позже, по поводу верещагинской выставки 1874 года, в своем № 85) сравнивали Верещагина с Горшельтом и отдавали этому последнему предпочтение во всех отношениях. „Горшельт, — говорили они, — явился на Кавказ художником, уже сложившимся, знающим свои средства. В первой выставке работ г. Верещагина (1869), напротив, видно было еще колебание его в выборе направления. И эта недостаточная подготовленность не могла не заставлять художника ограничиваться одиночным изучением особей, его поразивших, ибо для группировки

более трудной нехватало у него силы и опытности, а глаз не успел еще приобрести меткости в выборе картинных пятен для рисунка...“ Впрочем, не все газеты высказывали такие карикатурные мнения, как „Голос“ и „Биржевые ведомости“. В „С.-Петербургских ведомостях“ (№ 105) мы находим несколько отзывов, вполне верных, метких и в высшей степени симпатичных. „Произведения Верещагина, — было тут сказано, — оставляют далеко за собой все то, что привозили до сих пор из своих путешествий наши художники-туристы. Картины Верещагина масляными красками свидетельствуют о его способности удачно выбирать предметы для наблюдения и глубоко понимать наблюдаемое. Несколько выставленных им головок, изображающих типы местных жителей, столь выразительны и дышат такой правдой, что, не видавши ни разу подобных физиономий, можно утверждать, что художник выбрал и изобразил личности самые характерные. В более сложных картинах своих Верещагин внес интерес общечеловеческий в изображение нравов, которые другому показались бы только дикими или смешными

ми... Он прекрасно владеет кистью и колоритом...“

Такого мнения были у нас в то время, по счастью, многие. Помимо газет, в обществе петербургском быстро разнеслась весть о новом живописце-восточнике и его необыкновенно талантливых картинах, столько не похожих на все, что до тех пор было у нас известно. При том же Туркестан в высшей степени занимал тогда общее любопытство. Верещагинскими картинами восхищались очень многие, не взирая даже на то, что их живопись была лишена всякого блеска и колоритности, представляла что-то мутное и мрачное, сухое и коричневое, не дававшее даже и издали подозревать великолепный, полный лучезарного света колорит будущего Верещагина.

Из четырех главных картин на выставке две принадлежали генералу Гейнсу: это „После удачи“ и „После неудачи“. С Гейнсом Верещагин близко сошелся и подружился в Туркестане и, по его собственным словам, многим был ему обязан. Он подарил ему, в разное время, некоторые из лучших тогдашних своих

произведений: все этюды для картины „Бурлаки“, большой рисунок „Религиозная процессия в Шуше“, множество этюдов туркестанских типов и две едва ли не первые тогда картинки с военным содержанием: „После неудачи“, „После удачи“. Они произвели глубокое впечатление и на императора Александра II и на императрицу Марию Александровну при первом же посещении ими туркестанской выставки: государь долго не отходил от них, императрица вздрогнула при первом же взгляде. В самом деле, в каких прежних „военных картинах“ бывала представлена такая неподкупная, такая беспощадная правда? Тотчас после окончания выставки обе картины были поднесены генералом Гейнсом государю императору, и он их так любил, что они постоянно потом висели у него в кабинете. Третья картина „Опиумеды“ была поднесена генералом Кауфманом почти тотчас же после выставки великой княгине Александре Петровне, которая еще во время выставки в высшей степени восторгалась и оригинальным, талантливым автором, и этой потрясающей его картиной.

Четвертая картина „Бача и его поклонники“ присутствовала на выставке лишь в виде фотографии. Генерал Кауфман заметил как-то художнику, что она неприлична, и Верещагин, всегда столько впечатлительный, уничтожил оригинал. С него осталось лишь 4–5 фотографических копий. [6] Впрочем, такое преследование сюжета, действительно еще небывалого в художественных коллекциях, не помешало появлению его в свет, как одной из иллюстраций путешествия Верещагина по Средней Азии („Tour du monde, 1873), вместе с первыми тремя картинами и многими другими туркестанскими сюжетами.

Зная характер и натуру Верещагина, я никогда не мог довольно удивиться тому, как он мог в 1868 и 1869 годах разрознивать свои картины? Уже и в то время у него ясно звучала та самая нота, которая впоследствии так громко слышна во всей его художественной деятельности: это — желание, это — потребность рисовать не отдельные картины и картинки, а полные, многосоставные, крепко связанные целые. У него задачи — всегда такие многосложные, его ум и дух адресуются все-

гда к стольким разнообразным сторонам предмета, что в одной, даже в двух-трех картинах этого не выскажешь, и надобен их целый ряд. Как я уже говорил выше, Верещагин — живописец «хоров» и «народа»; мелочами и пустяками большинства европейских живописцев он вовсе не умеет интересоваться. Если не в 1869 году, тотчас же с первого появления его на выставке, то по крайней мере теперь, я думаю, каждому совершенно ясно, что с самого приезда в Туркестан Верещагин, ошеломленный, до глубины души потрясенный жизнью и людьми глухого Востока, принялся не за отдельные картины, а за целый ряд их, составляющий одно целое. Еще до войны и Самарканда он начал брать одну за другою главные ноты среднеазиатской «мирной», ежедневной жизни. «Опиумеды», «Бача», «Дервиши», «Нищие», «Жиды-торговцы» — вообще все главные типы и сцены из числа иллюстраций «Tour du monde» 1873 года, присутствовавшие в оригиналах на туркестанской выставке 1869 года, явно составляют разрозненные части одного и того же неразрывного целого, притом целого еще недокон-

ченного и лишь перерванного совершенно случайною поездкой 1868–1869 года в Париж и Петербург. Поэтому я не возьму в толк, как мог Верещагин, всегда столько полный своими задачами, всегда столько упорный и непреклонный, раздавать в разные руки отдельные куски одной общей картины? Это мне представляется тем же самым, как если бы автор многосложного романа, поэмы, драмы раздавал по разным рукам отдельные главы, сцены, явления одного и того же произведения.

Картины и этюды туркестанской выставки 1869 года должны бы находиться все вместе, в том самом музее или собрании, где собраны остальные картины и этюды, возникшие вследствие пребывания Верещагина в Туркестане. Это — все страницы одной и той же книги. Всего более я горюю об отсутствии здесь «Опиумедов», которые составляют, быть может, высший и крупнейший chef d'oeuvre Верещагина того периода. Я буду говорить обо всей коллекции ниже, за один раз.

Раннею весною 1869 года Верещагин поехал вторым разом в Туркестан, написал тут

красками множество картин и этюдов, нарисовал карандашом еще большее количество этюдов и набросков, потом совершил путешествие по киргизским степям и по Семиреченской области, до Чугучака, т. е. до границ Китая. Во время этого путешествия он подвергался бесчисленным опасностям на границах Китая, потому что эта страна была объята войною с дунганами. «Я был в очень опасных свалках на китайской границе в наших набегах, — рассказывает сам Верещагин. — Тут однажды я даже сам отбивался и отбивал одного офицера от целой массы таранчей карманным револьвером».

Что касается вообще до пребывания его с 1868 по 1870 год в Туркестанском крае, то Верещагин замечает, что он много был обязан просвещенному вниманию генерала Кауфмана. «Генерал Гейне, — продолжает он, — много помогал мне во всем. Генерал Гомзин был также добр. Главная помощь пришла от моего доброго отца, который сказал, что не хочет, чтобы дети дожидались его смерти, и разделил нам свое имение, оставшись сам почти ни с чем. На деньги, полученные мною от

проданного из моей части леса, я мог кончить свои картины, привез их в Питер и выставил».

Это «окончание» туркестанских картин произошло в Мюнхене.

Верещагин переселился из Азии в Мюнхен в 1871 году. Он занял здесь после смерти Горшельта (3 апреля 1871 года н. ст.) его обширную мастерскую и, кроме того, устроил за городом для работы прямо на воздухе и солнце еще временную деревянную мастерскую — в виду высокой ограды, с навесами, под которыми, то под тем, то под другим, смотря по времени дня, мог свободно писать, когда натура стояла в середине на солнце. Он засел в Мюнхене на целых три года. Что он в эти три года сделал — это громадно, это непостижимо уже и по внешнему объему картин, составляющих целую галерею, но еще более это громадно и непостижимо по новизне, силе и глубине высказанного кистью содержания. И что особенно бросается в глаза при взгляде на картины этого периода, это то, что в самой живописи Верещагина произошел необычайный переворот. Этот человек, почти боявшийся краски, чуравшийся от нее, одно время даже думавший забросить ее вовсе, чтобы только рисовать одним карандашом, внезапно

становится великолепным колористом, точно будто он снял с себя одну шкурку и явился в совершенно новой, дотоле невиданной и неизвестной. Отбросив в сторону прежнюю сухую, жесткую, мрачную краску, еще лежавшую на всем, писанном у него в Азии, он становится светлым, блестящим, жизненно-правдивым по кисти своей, и в картинах его разливается горячее, знойное солнце, дотоле только глубоко почувствованное им грудью, но отсутствовавшее на его холстах. К 30-м годам своей жизни Верещагин стал одним из самых необыкновенных колористов, какие только появлялись в Европе в последние века. Подобных превращений мало можно указать в истории искусства.

Прожил Верещагин в Мюнхене эти годы (1871, 72 и часть 73) таким же затворником, каким прежде всегда жил в Париже. Он почти нигде и ни у кого не бывал, видался только почти исключительно с двумя талантливыми художниками-баталистами: русским, профессором Коцебу, и польским — Брандтом, но и то очень редко. Впрочем, он аккуратно еженедельно посещал мюнхенскую ху-

дожественную выставку. Все время уходило у него на картины.

В 1872 году три из числа первоначальных туркестанских картин Верещагина появились в Лондоне на одной из выставок (в построенных вновь среди кенгсингтонских садов громадных зданиях), которые англичане желали сделать ежегодными «всемирными» — что им, впрочем, не удалось. Три эти картины были: «После удачи», «После неудачи» и «Опиумоеды». Их послал в Лондон великий князь Владимир Александрович, принимавший в это время особенное участие в русском художественном отделе лондонской выставки. Картины Верещагина произвели на англичан необычайный эффект. «Times» (4 апреля 1873 года, № 93) говорил, вспоминая прошлогоднюю выставку, что «как ни возмутительны были сюжеты картин, но они поражали такой правдой и силой выполнения, что производили тогда неизгладимое впечатление». Художественный критик Аткинсон писал («An art tour to Northern capitals of Europe»), что в 1872 году Верещагин «произвел великое впечатление в Лондоне», но с ан-

глийским филистерством прибавлял, что уже и в это время Верещагин «мог за пояс заткнуть своего учителя Жерома созданиями, никем не превзойденными по жесткому цинизму и хладнокровной жестокости» (точно будто Верещагину сердечно любви приходились те азиатские ужасы, которые он воспроизводил!).

К весне 1873 года у Верещагина была уже совершенно окончена главная масса туркестанских картин. Быть может, вследствие прошлогоднего успеха, он свез эти картины вместе с этюдами, деланными на месте, в Азии, в Лондон и в апреле выставил в Хрустальном дворце. В предисловии к каталогу, превосходно составленному им самим (и переведенному на английский язык великим его почитателем Дельмаром Морганом, членом лондонского Географического общества, бывавшим прежде в России), Верещагин говорил: «Варварство среднеазиатского населения так громадно, а экономическое и социальное положение в таком упадке, что чем скорее проникнет туда с того или другого конца европейская цивилизация, тем лучше. Если мои

верные очерки помогут уничтожению недоверчивости английской публики к их естественным друзьям и соседям в Средней Азии, тягость путешествия и труд устройства выставки будут более чем вознаграждены». Но в начале каталога стояло также извещение, что «ни одна картина не продается». Выставка продолжалась четыре месяца.

Впечатление, произведенное на английскую публику, было опять необычайно. В массе лондонских газет появились статьи, мало того что сочувственные, но восторженные. Многие иллюстрированные журналы тотчас напечатали портреты и краткие (далеко не вполне верные) биографии Верещагина. Для примера я приведу несколько выдержек из характернейших статей.

Газета «Times» (4 апреля) очень восхищалась силой исполнения и глубоким изучением предмета, умением владеть красками и эффектами освещения. Про некоторые картины, особенно про «Стражей у дворца эмира», газета говорила, что «сколько их ни хвали, все будет мало: так далеко идет реализм в изображении этих живописных дикарей...» А когда,

спустя три месяца, было выставлено еще 18 новых картин, «Times» (в своем номере 9 июля) приветствовала и их с восхищением, говоря, что на таких произведениях «надо учиться».

«Graphic» (12 апреля) тоже признавал «Стражей у дворца эмира» перлом всего собрания, а собрание это — «полным достоинств необычайных!».

«Fall Mall Gazette» (9 апреля) говорила: «Мы отроду не видывали более живого изображения почти вовсе неведомого мира. Назвать большинство произведений г. Верещагина (как он сам это делает) эскизами — было бы несправедливо; до того совершенно и верно выполнено все, что писал этот художник при бог знает каких затруднениях. Этюды масляными красками никак не могут считаться „набросками“, разве по величине... Везде Верещагин оказывается столько же превосходным колористом, как и рисовальщиком. Как ландшафты, так и перспективы его свидетельствуют о необыкновенной верности представления, отчетливости и простоте стиля, а также о тонком художественном вкусе...

Знойный дневной свет Туркестана — вот что Верещагин любит более всего... В результате у него является несколько картин ослепительного света и жизни, интересных по изображенным тут впервые сценам, а также потому, что они знакомят нас с оригинальным и значительным художником...» Про рисунки карандашом газета говорила, что это такая коллекция для этнографа и физиономиста, которая не имеет себе подобной.

Газета «Spectator» (12 апреля), наполнив несколько столбцов восторженными описаниями каждой отдельной картины Верещагина, их блеска, силы и выражения, говорила, что «они не похожи ни на что, когда-либо виденное в Англии, они стоят одиноки в своей красоте и варварстве...» Про пейзажи критик говорил: «Эти страшные ущелья с желтыми долинами внизу, эти широкие красные горы с зелеными жилами; чудные пестрые и белые цветы, высокие и ветвистые, словно наши деревья; глубокая голубизна тихих вод; суровые насупленные скалы; тропинки, сверкающие красками, подобно дорожкам из драгоценных камней в древних восточных легендах — все

это неслыханные и невиданные вещи в живописи...»

«Saturday Review» (26 апреля) говорила, что не вполне доверяет тем ужасам, какие рисует Верещагин, например, пирамиды из черепов в степи — должно быть — дескать, этого вовсе и нет на свете, но все-таки удивлялась «мастерству» Верещагина, заявляла, что он по технике своей совершенно отличается и от парижской школы Жерома, и от мюнхенской Каульбаха и Пилоти. «Дикая сила Верещагина — не французская и не баварская, — говорил критик: — она полуварварская и русская...» В общем, английский писатель произносил такое пророчество: «Если не ошибаемся, этот русский сделает себе европейское имя». Это предсказание, кажется, достаточно оправдалось!

Аткинсон в своем «An art tour», распространяясь о живописности верещагинских сюжетов, о верности и мастерстве его изображений, о чрезвычайной «зрелости» его ландшафтов, заявляет, как общий вывод, что сцены Верещагина — страшны, потому что глубоко правдивы, а что сам он доказывает «спо-

способность русских художников шагнуть на новые пути».

Пока все это происходило, думалось и писалось в Лондоне, в Вене шла всемирная выставка. Понятно, что там не могло быть верещагинских картин. Их заменял один всего небольшой этюд масляными красками: «Голова ташкентца». Но как ни превосходно, как ни поразительно рельефно была написана эта голова, посетители всемирной выставки не имели бы понятия о Верещагине, если бы тут же не была выставлена в фотографическом отделе, как выставочный контингент мюнхенского фотографа Обернеттера, целая коллекция двадцати больших снимков с тех самых картин, которые в эту минуту поражали Лондон. Я помню, как и я, на свою долю, был изумлен в Вене, случайно забредя вместе с Антокольским в тот угол всемирной выставки, где висели эти фотографии. Мы только что вместе восхищались двумя самыми тузовыми картинами выставки: «Портретом Прима» Реньо и «Бурлаками» Репина — и вдруг, это неожиданное, совершенно нечаянное знакомство с какими-то еще новыми поразительными

тельными картинами; да еще нового, нам совершенно неизвестного художника! Надо сказать, что до той минуты я не видел ни единой картины Верещагина: на выставке 1869 года в Петербурге я не мог быть четыре же главные ее картины: «Опиумоеды», «Бача», «После удачи», «После неудачи», я узнал лишь позже, по «Всемирной иллюстрации». Антокольский тоже не знал картин и этюдов Верещагина 1869 года (он был тогда, кажется, в Берлине). Тем громаднее и поразительнее было на обоих нас впечатление от этих картин, от этих неслыханных и невиданных сюжетов. Нужды нет, что тут не было красок, а только одни фотографии — мы оба разом и до корней души были потрясены. Мы долго простояли перед этими серо-лиловыми листами, но нам казалось, что перед нашими глазами расстилаются все чудеса совершеннейших палитр. Потом мы всякий день ходили, еще и еще, рассматривать эти столько новые художественные чудеса.

Отдавая впоследствии отчет об искусстве на венской всемирной выставке (в «С.-Петербургских ведомостях», перепечатанный по-

том отдельным томом) — причем мой отчет был едва ли не единственный тогда во всей русской журналистике, — я говорил, что, по моему, Верещагин для нас то же, что Жером для Франции: у него то же затаенное негодование против возмутительных событий прежнего и нового времени, тот же дух протеста против безобразий и варварств в истории и жизни, и вместе то же мастерство, сила, почти резкость выражения. Я указывал на то, что гораздо нужнее было бы, чтобы в русском отделе, а не в чьем-то чужом, висели такие создания Верещагина, вместо разных каких-то картонов и планов. В заключение я особенно выражал свое удивление перед картиной: «Апофеоза войны» (пирамида исполо-сованных черепов в степи). Немецкие критики, точь-в-точь русские, ровно ничего не сказали про эти изумительные сочинения.

В течение остальных месяцев 1873 и в первые 1874 года Верещагин написал еще несколько туркестанских картин в Мюнхене. В марте 1874 года он привез свою коллекцию в полном составе в Петербург и выставил в доме министерства внутренних дел. Помеще-

ние было очень неудовлетворительное; большинство комнат были тесные и темные, время тоже стояло сумрачное и сырое, так что Верещагину пришлось некоторые картины осветить огнем. Вспомнив, как за год перед тем, в 1873 году, была выставлена в «Künstlerhaus» знаменитая картина Макарта «Катерина Корнаро», я советовал Верещагину точно так же устроить над картинами ряд горизонтальных щитков или кровелек из темного коленкора, так, чтобы зрителю не видно было окна. Он принял этот совет, и впоследствии уже всегда так выставлял свои картины. Но, не взирая на все неблагоприятные условия, с первых же дней успех выставки сделался такой колоссальный, какого у нас еще никогда не бывало. Положим, до известной степени успеху способствовало то, что выставка была вполне даровая и мог туда идти кто хотел и сколько раз хотел. Но много бывало на свете выставок даровых, а все-таки на них не являлось той страшной толпы народа, какая тут была все время. Можно смело сказать, что будь здесь впуск и за деньги, все-таки громада народа была бы поразительная.

Каталогов было продано тысяч около 30, и притом по баснословно дешевой цене, по 5 копеек, тогда как тут заключался не один список выставленных картин и рисунков, но еще и целый большой «Очерк Туркестана», очень даровито и картинно написанный генералом Гейнсом, приятелем Верещагина еще по Ташкенту и Самарканду. Что делалось всякий день в доме выставки — мудрено и рассказать. Не только самые залы, но даже большую парадную министерскую лестницу толпа целый день брала точно приступом. В продолжение дня полиция много раз принуждена была замыкать двери выставки и впускать по очереди только известную часть публики, иначе, наверное, всякий раз было бы задавлено много людей. И так продолжалось все время выставки. Навряд ли был такой человек в Петербурге, который не побывал бы на этой необыкновенной выставке хоть раз.

Мне удалось увидеть выставку еще в то время, как она устраивалась. Верещагин сам пришел ко мне в Публичную библиотеку и объявил мне, что желает быть со мной знакомым, потому что видел мои статьи и сочув-

ствует им. Я в первое же свидание был поражен его своеобразною, решительною, талантливою и светлою натурой, и мы стали видаться очень часто. Когда, после фотографий прошлогодней венской выставки, узнал я теперь самые картины Верещагина, я просто обмлел. Наверное, на всем моем веку немного я испытывал впечатлений, равных впечатлению от этой громадной массы картин, то еще грязноватых и тусклых, то уже расстилающихся чудными нежными красками, то сверкающих, словно разноцветные жуки и бабочки на солнце. Я старался выразить свое впечатление в статье, напечатанной в «С.-Петербургских ведомостях» 19 марта. Я указывал на непостижимую энергию Верещагина, на его неутомимость, его необычайную оригинальность, и тут же на первом месте указывал на ту разницу, которая существует между каким-нибудь препрославленным на весь мир Орасом Берне и нашим художником. Я говорил: «Орас Берне все-таки человек-проза, сухой и холодный, с головой узкой и неспособной ни к одной светлой мысли; художник, правда, живой и подвижный, но с картинами

серенькими и мутными, с несносным шиком и ухарством, а главное — с непозволительнейшим квасным патриотизмом, за которое его корили сами французы. Для Ораса Берне французский солдат был чудом и дивом природы; у этого живописца не доставало красок на палитре, чтоб изобразить неслыханные и невиданные добродетели и совершенства этого солдата, превзошедшего всех героев Илиады в храбрости и глубоких душевных свойствах. При этом, значит, надо было затоптать, унижить врага его — араба и бедуина, ни в чем неповинного, кроме того, что он защищал, как мог, свой клочок земли, свою жену и детей. И вот Орас Берне, с легкомыслием вполне непростительным, накладывал самые любезные, самые розовые краски на физиономии, штыки и сабли своих фаворитов, любовно пел им торжественный гимн и припасал все презрение, мрачность, тупоумие и даже карикатурность для бедных африканских жертв французского усача. Ничего подобного не встретишь у Верещагина, у него есть глаза, чтоб смотреть и видеть обе стороны. У него громко звучит нота негодования и протеста

против варварства; бессердечия и холодного зверства, где бы и кем бы эти качества ни пу-
скались в ход... Выставка Верещагина убедила
меня более прежнего в мысли о глубоком со-
временном направлении его таланта...» Рас-
сматривая с величайшим энтузиазмом одну
за другою картины Верещагина, я указывал
на то, что этот художник- «самый заклятый,
неумолимый и дерзкий реалист, что он рису-
ет виденное им, не заботясь ни об одном из
принятых правил искусства, общежития и да-
же национальности». Сверх того я указывал
на то, сколько общего можно находить между
многими чертами среднеазиатской жизни и
древнерусской. В конце я приводил отрывок
из письма ко мне Крамского, где он высказы-
вал весь свой восторг и изумление перед но-
визною и талантливостью картин Верещаги-
на. «По моему мнению, эта выставка — собы-
тие! — говорил он. — Это завоевание России
гораздо большее, чем завоевание territori-
альное...» Кажется, вся наша публика разде-
ляла эти мысли о значении и необычности
Верещагина и доказывала это таким посеще-
нием выставки, какого не испытывала еще у

нас ни одна другая выставка.

Были, вероятно, и недовольные, но количество их было все равно, что капля в море. Глашатаями людей, мало симпатизировавших Верещагину, явились, между прочим, «Биржевые ведомости». В своем № 85 эта газета говорила о Верещагине, как о «явлении, поражающем своею силою» и проч., но сравнивала его с Горшельтом (даровитым и реалистом, но вообще заурядным баталическим живописцем) и отдавала во всех отношениях преимущество этому последнему. Газета говорила: «Разница между обоими живописцами заключается именно в безразличии отношения Верещагина к изображаемому им... Верещагину на месте боя пришлось быть недолго, и этим объясняется, почему большинство его каршн представляет портреты местностей и людей, без лихорадочного оживления, неразлучного с принятием мер горячих... Настоящие картины выказывают в Верещагине колориста, может быть, даже большего, чем сдержанный Горшельт. Но такого рисунка, т. е. высшего развития художественной красоты в чертах, как у Горшельта, мы покуда еще

не находим у Верещагина в такой же степени, как сила красок... Для людей, уже развитых эстетически, картины Горшельта и его рисунки гораздо более говорят, чем этюды и единичные типы Верещагина, несмотря на всю их характерность и в образе, и в красках...» По счастью, таких карикатурных «развитых эстетиков» было у нас очень мало, да и тех никто не хотел слушать. Петербург ликовал.

Для того чтобы быть полною, эта выставка должна была бы заключать в себе верещагинские картины и этюды с выставки 1869 года. К сожалению, этого не было: тут не присутствовали ни «Опиумоеды», ни «Бача», ни «После удачи» и «После неудачи», а это были одни из капитальнейших вещей его первой манеры. Мало того, картина «Опиумоеды» до того была необыкновенна по глубине чувства и выражения, что в этом отношении никогда не была превзойдена, даже и до сих пор, ни одной из самых великолепных по типам, колориту и драматизму последующих картин Верещагина. В этой картине царствует еще первоначальный его колорит, несколько мутный, жесткий и сухой, но выражения в позах

и на лицах этих ташкентских бедняков-дивные выражения! У каждого из них ничего нет на свете, кроме вот этих лохмотьев, в виде халата на теле, кроме вот этой ободранной ермолки на макушке головы; но они наглотались опиума, они сидят на корточках и на коленях, на земляном полу и ничего уже не видят и не слышат кругом себя. Несчастье и бедность их исчезли, они в видениях носятся, они блаженны: один уперся костлявыми пальцами в колени и поднимается всем телом, пристально устремив мертвые глаза куда-то в пространство; другие свернулись клубком, еще иные точно дышат и смотрят своими бронзовыми лицами — какие это chef d'oeuvre'bi! Сотни тысяч людей читали и слышали про опиумоедов, сотни художников, англичан, французов и немцев, видали их собственными глазами, и однакоже ни один никогда не нарисовал. Надо было русскому Верещагину поехать на Восток, в первую же почти минуту пребывания в Ташкенте быть глубоко потрясену этим зрелищем и написать тотчас же картину, крошечную размером, но такую, которая навеки останется «классической» в

своём роде и навряд ли будет когда-нибудь превзойдена другою. Ужасающее счастье лишенных всего в мире среднеазиатских париев — какая трагедия!

Другая картина: «Бача и его поклонники» — это тоже глубоко типичная сцена из жизни среднеазиатской; только тут тешатся не бедняки и оборванцы, а сытые, роскошные и богатые. Они тоже тут на корточках и на коленях сидят, у них тут свой, опиум; только они с растворенными глазами — и что за выражения, что за лица, что за улыбки, что за зверски светящиеся глаза, сущее стадо зверей, готовых лапой вцепиться в лакомую добычу! Раньше Верещагина тоже никто в Европе не брал этой темы себе в картину.

Эти две самые ранние картины Верещагина с сюжетами еще «мирными», еще «ежедневными»: они были списаны в 1867 году в Ташкенте, с того, что всякий день происходит, весь круглый год, по всей Средней Азии.

«После удачи» и «После неудачи» — это уже картины на сюжеты из периода ужасной воспалительной болезни человеческой — войны. Удача — это два среднеазиатских ха-

латника, поднявших за волосы отрубленную голову русского врага; они на нее любят, как на жемчужину, как на бриллиант многоценный, которым хвастаться и украшать себя надо. Неудача — это наваленная груда тел, в чалмах, халатах и востроносых сапогах, с разрубленными и проломленными черепами. Подле — добродушный русский солдатик, молодой хороший парень; он справил свое дело, держит в объятиях ружье и преспокойно закуривает трубочку. Этот самый мотив — добродушия, неведения и полной бессознательности — Верещагин брал потом еще много раз. В этом мотиве он близко сходил с Перовым, когда тот написал свою «Утопленницу» и сидящего подле нее, равнодушно покуривающего городского. «Приказано — ну, и исполняю, а по мне что — мне все равно!» — таков основной корень всех этих картин. Картина Перова и явилась-то всего за немного месяцев до этих двух картин Верещагина: «Утопленница» написана (в Москве) в 1867 году, «После удачи» и «После неудачи» написаны (в Ташкенте) в 1868 году.

Потом были написаны у Верещагина, в

Ташкенте же, но в 1870-х годах, тоже прямо с натуры: „Политики в опиумной лавочке“, „Нищие в Самарканде“, „Дуваны (дервиши-нищие) в праздничных нарядах“, „Хор дуванов, просящих милостыню“. Выше всех была последняя картина: поразительная естественность, а вместе и красота группы, оригинальность этих лохмотников, их хор у стены, с запевалой впереди, заткнувшим себе уши и голаящим — это была картина опять маленькая, но великолепная. Вдобавок ко всему, эти дуваны переносили нас в древнюю средневековую Русь, к нашим каликам-перехожим. В них та же азиатчина. [7]

К этому периоду относится еще одна картинка: среднеазиатский мулла на коленях, молящийся в мечети, с выражением набожности, даже страха перед божеством на лице.

С 1871 года начинаются картины, писанные в Мюнхене. Тут есть, конечно, картины еще только чисто этнографические, хотя превосходно написанные, например, богатый „Киргиз-охотник“, любующийся на сокола; но таких очень мало. Главное место занимают картины с сюжетами трагическими из той са-

маркандской войны, которую Верещагин видел собственными глазами. Почти все картины представляют сторону русскую и притом преимущественно русских солдат. „У крепостной стены: „Тс, пусть выйдут!“ и „У крепостной стены: «Вошли!» — это эпизоды из тех дней, когда в июне 1868 года русские отстаивали Самарканд от нескольких десятков тысяч туркменов. Развязка — это груды мертвых побежденных азиатов, положенных лоском; это живые триумфаторы, русские, в белых кафтанчиках, лежащие на брюхе и покуривающие трубочки у водруженного вверху крепостной стены победного знамени и болтающие преравнодушно ногами, пока товарищи внизу таскают мертвые тела вон. Это тема — близкая родня картинке «После неудачи», написанной прямо на месте, еще в самом Ташкенте.

Две картины из осады Самарканда были выполнены уже в новой манере Верещагина — светлой, яркой, хотя в некоторых местах все(еще заметны были тут остатки прежней негармоничности, некоторой пестрой резкости краски. Было нечто неудовлетворитель-

ное даже в рисунке — а это очень странно для такого капитального рисовальщика, как Верещагин.

Потом в этом же 1871 году написана картина: «Нападают врасплох!» Это была вещь уже изумительная и по письму всего целого, и по чудному колориту гор в особенности, и еще более по чудной группе русских, сомкнувшихся в последнюю ужасную минуту спинами и решившихся дорого продать жизнь, налетающим отовсюду конным туркменам. Мне казалось, что я вижу тут точь-в-точь тех самых русских, которые 1000 лет тому назад стали вокруг Святослава и восклицали с ним вместе: «Умрем, не посралим русской земли! Мертвым не стыдно!..» Только тут уже не бритые головы с намотанною вокруг косою и нет серег в ушах, и луков в руках, а белые балахончики, да нарезные ружья. И все-таки люди и там и здесь точь-в-точь одни и те же. Они не переменялись и в 1000 лет.

Сюжет же был не выдуманый. В Туркестане рассказывали в то время, что нечто подобное случилось около форта No I, еще до приезда Верещагина, с маленьким отрядом рус-

ских. Отряд спасся, но 20 человек все-таки изрубили: помощи не было, и оставшиеся в живых отошли с грехом пополам, так как неприятель отступил лишь перед слухом о том, что идут па выручку.

Наконец к этому же 1871 году относится написание картины, составляющей один из chefs d'oeuvre'ов Верещагина. Эта картина: «Забывтый». Она произвела на меня с первого же взгляда на выставке невыразимо глубокое впечатление. Вечер, желтый и потухающий среди безотрадной пустыни; вдали горы, и тут на этой красивой сцене война, сухая и жестокая, — это живо напомнило мне поэтическую картину в чудном «Валерике» Лермонтова. Но на этот раз присутствовал как главное действующее лицо один актер, который никогда не приходил прежде в голову всем тысячам «военных живописцев», пожинавших лавры в Европе: это бедный солдат, убитый в бою и забывтый в поле. Вдали, за речкой, уходят «свои», может быть для того, чтобы с ними скоро случилось, с каждым по очереди, то же самое, что с этим. А тут летят с неба тучей гости: орлы машут широкими крыльями, а

вороны целой стаей спустились и собираются начинать богатый пир; одна уже села на грудь бедному убитому, разметавшему руки по земле, и красным ярким язычком пронзительно кричит. Рядом валяется не нужное уже более ружье. Мне казалось, все сердце болезненно переворачивлось у того, кто задумал и написал эту картину. Какие там должно быть били ключом любовь, нежность и негодование! Видано ли когда что-нибудь подобное у всех «баталистов», вместе сложенных?

В 1872 году написаны картины, где блеск кисти и солнечность все более и более растут. Из них только одна картина: «Окружили — преследуют!» представляет русских; все остальные картины заняты изображением стороны туркестанской. И это потому, что почти весь 1872 год ушел у Верещагина на писание героической поэмы: «Варвары». Задумано было всего девять картин, но написано только семь; две так никогда и не были выполнены. Второю картиною здесь являлась капитальная: «Нападают врасплох!», про которую я уже говорил. За нею следовала: «Окружи-

ли — преследуют!», составляющая по мастерству, выражению и живописности ближайший pendant к предыдущей.

«Представляют трофеи», «Торжествуют» и «Апофеоза войны» были три великолепные картины, изумительно написанные, но со сценами, которых автор не имел возможности сам видеть, а только восстанавливал творческим воображением. Первая — «Представляют трофеи». Дело происходит внутри самаркандского дворца, которого роскошная архитектура написана с удивительным совершенством; и здесь, в одной из галерей, недалеко от трона, эмир бухарский стоит перед грудой черепов, наваленных перед ним на пол, как куча арбузов. Рассматривая интересную добычу, он толкает ногой один череп за другим. Кругом толпа придворных, в пестрых халатах и с неподвижными лицами. «Торжествуют»-это площадь Регистана в Самарканде с мечетью чудной персидско-арабской архитектуры и тут толпа народа, усевшись в круг на земле, слушает муллу, проповедующего с огнем и энтузиазмом после победы, что так, мол, повелевает сам бог! Торжественные и яв-

ные доказательства «воли божией» у него налицо: головы русских, воткнутые на высоких шестах, расставленных в великом порядке кругом площади. Какое солнце разлито по этой картине! Какое тут дикое и свирепое торжество совершается под его золотым, сияющим светом! «Апофеоза войны»-эта та картина, которая глубоко поразила и потрясла меня ка всемирной выставке даже без красок, в простой серой фотографии. Но здесь дело не в том только, с каким именно мастерством Верещагин написал своими кистями сухую пожженную степь и среди нее пирамиду черепов, с порхающими кругом воронами, отыскивающими еще уцелевший, может быть, кусочек мяса. Нет! Тут явилось в картине нечто более драгоценное и более высокое, нежели необычайная верещагинская виртуозность красок: это — глубокое чувство историка и судьи человечества. Когда в 1868 году Верещагин подъезжал к Самарканду и увидел, первый еще раз в жизни, поле с трупами после вчерашнего только боя, у него поднялось внутри чувство жалости и сострадания. «Бедные люди, — говорил он себе, — зачем вы

храбро сражались без возможности победить своего неприятеля?» («Tour du monde»). Позже, в Туркестане, Верецагин насмотрелся на смерти и трупы; но он не огрубел и не притупел, чувство не потухло в нем, как у большинства имеющих дело с войной и убийствами: у него сострадание и человеколюбие только выросли и пошли в глубину и ширину. Он не об отдельных людях стал жалеть, а посмотрел на человечество и идущую в глубь веков историю — и сердце наполнилось у него желчью и негодованием. Что Тамерлан, которого все считают извергом и позором человечества, что новая Европа, которую никто не считает ни извергом, ни позором — это все то же! И он подписывал на раме своей трагической картины: «Посвящается всем великим завоевателям, прошедшим, настоящим и будущим». Эта картина мало, кажется, произвела у нас в 1874 году впечатления; но зато впоследствии везде в Европе она производила впечатление колоссальное, и сотни газет про нее писали.

Наконец, в этом же 1872 году, написана большая картина: «У дверей Тамерлана», ко-

тору часто называли совершеннейшим в ту минуту, собственно по письму, созданием Верещагина. Действительно, эти два древних среднеазиата из среды полчищ тамерлановых, сторожащие в полном живописном своем вооружении дверь своего страшного владыки, были написаны (в половину настоящей величины) до такой степени совершенно, что никогда не могли с ними равняться все лучшие подобного рода картины Жерома и других талантливейших его товарищей. Чудесно художественная скульптура двери, солнце, упавшие тени, рельефы человеческих фигур, правда живых, по-восточному пестрящихся красок — все это было несравненно. Разве один Реньо, незадолго перед тем писавший сбою «Саломею», свою «Казнь в Гренаде», имел что-то близкое к Верещагину по горячей передаче Востока, страстно ими любимого.

«Продажа ребенка-невольника» была картина довольно интересная по сюжету, но на много процентов уступающая предыдущим.

Наконец, картины 1873 года опять-таки представляют почти полное отсутствие сюжетов русской, стороны и наибольшее преобла-

дание стороны восточной. К русским относится «Смертельно раненный: „Ой, братцы, убили!!! Убили... Ой, смерть моя пришла...“ Кричит бедный солдат, бегущий во всю прыть, судорожно прижимая обе руки к ране, но хотя это был, по словам Верещагина, едва ли не первый пример, виденного им смертельно раненного человека, картина удалась менее других. „Высматривают!“ (первая картина поэмы „Варвары“) не может тоже похвастаться одной из лучших картин этого времени — особенно несимпатично действует зелень на земле, по которой ползут или на которой лежат туркмены: она кажется какого-то преувеличенного яркого тона. Зато превосходна картина: „Парламентеры“. „Сдавайся!“, кричат два верховых туркмена, передовые своего отряда, чудно светящиеся на солнце своими разноцветными халатами. „Убирайся к чорту“, отвечают им издали, из тумана русские казаки, polegшие наземь позади polegших тоже коней своих. „У гробницы святого — благодарят всевышнего“ и „У дверей мечети“ — две картины, где содержание не отличается ничем особенным, но где техника письма доходит до

высших пределов мастерства и красоты, особенно в чудной, восточной архитектуре и чудных световых эффектах, переданных с неподражаемым совершенством. Эти две картины — достойные товарищи картины „У дверей Тамерлана“.

К этому же времени относится одна из лучших картин Верещагина: „Самаркандский зиндан“ — подземная тюрьма, клоповник, где художник, спустившись туда по веревке, написал этюд всей тамошней грязи. Слабый свет едва проникает в это подземелье через отверстие вверху, и несчастные жертвы туркестанских деспотов бродят там, внизу, под землей, словно привидения. Впечатление от этой мастерски исполненной картины — ужасно.

Но в этом 1873 году явилось у Верещагина и несколько картин мало удовлетворительных. Например, огромная картина „С гор на долины: перекочевка киргизских аулов“, „Молла Раим и Молла Керим, по дороге на базар, верхом на осликах, ссорятся“, изображение туркестанских офицеров: „Когда поход будет“ и „Когда похода не будет“. Вообще

можно было бы, кажется, сказать, что после трех лет страшной, нечеловеческой работы Верещагин достигал изумительного технического совершенства, но это совершенство доставалось ему ценою и легко понятного утомления. Пора было ему, не взирая на всю громадную энергию и силу, остановиться и передохнуть.

Такой передышкой были для него выставки в Лондоне и Петербурге.

Как результат этих выставок являлся тот вывод, что самое высшее по технике за это время — все то, что он написал в 1872 и частью в 1873 году, но как высшее по содержанию, по живому и глубокому чувству, по великому драматизму жизни — то, что он написал в 1871 году и лишь частью в 1872 году. Бесчисленные этюды, писанные красками и рисованные карандашом прямо с натуры в Азии, все дышали необычайной жизнью и правдивостью.

Но праздность и спокойное пожинание лавров были невозможны для Верещагина, и даже пока шла его выставка в Петербурге, он продолжал работать кистью. В Петербурге на-

писана им в 1874 году небольшая картинка: „Входные ворота в дворец кокандского хана“, для которой у него был этюд, сделанный на месте.

Верещагинской выставке не суждено было дойти до конца спокойно, мирно, как у Есех. Почти в самом начале три из числа лучших картин исчезли с нее. Толпы публики радовались и восхищались выставкой; но оказались и недовольные — оказались люди, уязвленные в своих понятиях и симпатиях. Одни были истинные, другие притворные патриоты, но и у тех, и у других были свои резоны нападать на иные картины Верещагина. Генерал Кауфман был человек редкий, великодушный и благородный, но, как главный начальник Туркестана, „имел слабость, — пишет Верещагин, — рассердиться на некоторые из моих туркестанских картин, и некоторым образом шельмовал меня перед всем своим штабом, на приеме, доказывая мне, что я во многом „налгал“: отряд де его никогда не оставлял на поле боя убитых и т. п. Статский генерал С*** окончательно вывел меня из терпения, рассказывая о своих впечатлениях перед моею

„клеветую“ на солдат. Я пожег те картины, что им кололи глаза“.

Эти три картины были: „Забытый“, „Окружили — преследуют“ и „Вошли“. Я помню, как в то самое утро Верецагин пришел ко мне и рассказывал, что он только что сделал. На нем лица не было, он был бледен и трясся. На мой вопрос: „Зачем он это совершил“, он ответил, „что этим он дал плюху тем господам“. Выговаривать, жалеть, доказывать — было бы просто уже смешно. Я был совершенно поражен. Эти три картины были одни из самых капитальных, из самых мною обожаемых. Я только повторял Верецагину, что это — решительно преступление, так слушаться своих нервов, а гг. С***, Г*** и иных он все-таки никогда не проймет — им-то какое дело? Они проживут, проживут да скоро и со света сойдут со своими глупостями и тупостями, а те картины никогда уже не воротятся для тех, кто и не туп, и великие создания понимает. Верецагин мало меня слушал, может быть, и вовсе не слышал, несколько минут нервно ходил по зале, то вдруг останавливался и опирался на подоконник, — и уехал. Ге-

нерал Гейне, тогда всякий день с ним видавшийся, застал Верещагина почти в первые минуты после „казни“ картин. Он лежал, завернувшись в плед у той печки, где догорали куски разрезанных картин.

В те дни ходил по Петербургу слух, будто Верещагин уничтожил три свои картины вследствие неудовольствия самого государя императора. Эта была грубая неправда, пустейшая выдумка праздных болтунов. Напротив, император Александр Николаевич всегда относился к картинам Верещагина с величайшей симпатией и уважением и, обходя выставку 1874 года, при всех лучших картинах, а в том числе и при этих трех, выражал Верещагину свое восхищение и удовольствие. Но слух так твердо держался, что в „Голосе“ не посмели даже напечатать написанного мною маленького известия о сожжении этих трех картин: все мои уверения и рассказы о подлинных обстоятельствах дела ни к чему не повели. В следующем 1875 году я имел случай рассказывать событие пожжения картин Верещагиным, со всеми истинными подробностями, бывшему начальнику 3-го отделения

собственной его величества канцелярии графу П. А. Шувалову и настоящему, в ту минуту, начальнику этого учреждения генерал-адъютанту А. Л. Потапову: оба не знали ничего достоверного об этом событии, но наверное знали только то, что никакого недовольства государя императора не бывало.

Еще в марте, когда Верецагин был в Петербурге, говорили, что Академия художеств намерена дать ему звание профессора. Это очень сердило его. Уезжая на Восток, он меня просил, если такой слух осуществится, тотчас дать ему знать. Действительно, когда предложение перешло в дело, я написал Верецагину в Бомбей. Он немедленно прислал мне „письмо к редактору“, которое я напечатал в № 252 „Голоса“ за 1874 год. Содержание его было следующее: „Известясь о том, что императорская Академия художеств произвела меня в профессора, я, считая все чины и отличия в искусстве безусловно вредными, начисто отказываюсь от этого звания. В. Верецагин. Бомбей. 1/13 августа“.

Письмо это вызвало много прений за и против, но скоро сделалось причиной велико-

го печатного скандала. Некто Урусов писал в „Современных известиях“ (№ 233): „Беспри-
мерное дело совершается на Руси! Отказыва-
ются от почетнейшего звания, подносимого
императорскою Академией художеств! Мы в
затруднении, плакать нам или смеяться при
виде такого явления, необычайного у нас и
редкого в целом свете. Истоковать все это
неразумному художнику и выразить уверен-
ность, что его странный отказ произведет
впечатление только на „непризнанных гени-
ев, разглагольствующих по трактирам и по-
гребкам“, автор не берет на себя смелости“. В
конце своей заметки Урусов величал Вереща-
гина „ташкентско-бомбейским величеством“.
Вслед за Урусовым, малодаровитый академик
Тютрюмов, давно уже добивавшийся профес-
сорского звания и понапрасну представляв-
ший в Академию в продолжение многих лет
одну картину за другою, счел своею обязан-
ностью вступить за почетное звание и, как он
воображал, доставить Академии своим непро-
шенным подслуживанием великое удоволь-
ствие. Он напечатал в „Русском мире“ № 265
статью под заглавием: „Несколько слов каса-

тельно отречения г. Верещагина от звания профессора живописи“. Здесь было сказано: „Не покажутся ли строки Верещагина особенно странными, если еще не хуже, каждому просвещенному человеку, зная, что их писала рука европейца! Можно подумать, что Верещагин из русского преобразился душою и телом в один из тех типов, которые он набросал в своих картинках. Из его заявления должно заключить, что такому художнику, как он, всякие почетные титулы вредны, а полезны только деньги, деньги и деньги, которые он умел ловко и выручить“. Тут же Тютрюмов рассказывал, что огненное освещение некоторых зал выставки было придумано только для того, чтоб „скрыть недостатки письма“ многих картин, что вообще все картины писаны не самим Верещагиным, а „компанейским способом“, в Мюнхене, что „одному человеку не под силу в 4–5 лет написать такую массу картин“, и поэтому-то „Верещагину, давшему только свою фирму, и совестно было принять профессорство“.

Возмущенный такой беспримерной наглостью и невежественностью, я, от имени Вере-

цагина, попросил Тютрюмова (в „С.-Петербургских ведомостях“, № 269) представить доказательства „фальши“ Верещагина. В ответ он, имея в перспективе внесение дела о клевете и опозорении в суд, стал изворачиваться и заштукатуривать свои слова. Между тем эти позорные нелепости и смешные подозрения послужили поводом к таким протестам и опровержениям со стороны художников русских и иностранных, каких еще наверное никогда не бывало в истории искусства.

Одиннадцать русских художников [8] напечатали в „Голосе“ (№ 275) короткое, но энергичное заявление, где говорилось: „Никогда в печати не появлялось более возмутительного обвинения, направленного против художника. Тем не менее, мы, пишущие эти строки, не сочли бы себя вправе возражать академику Тютрюмову, если б он говорил от своего лица, а не от лица художников вообще. Подобное обобщение его мнения с мнением всех художников обязывает нас заявить публично, что мнение г. Тютрюмова нам совершенно чуждо. Мы не делим ни его разочарования, ни подозрений, ни его критических взглядов и смеем

думать, что Верещагин с честью может оставаться в семье русских художников, что бы ни думал о нем г. Тютрюмов“.

Немного позже наш известный баталист профессор Коцебу, постоянно проживающий в Мюнхене, прочел в немецких газетах подробный рассказ о выходке Тютрюмова и о моем протесте против него. Он написал в Петербург профессору Д. И. Гримму письмо, высказывавшее все его негодование. Он говорил, что каждому хоть сколько-нибудь понимающему дело довольно взглянуть на картины Верещагина, чтобы видеть, что все они писаны одной и той же рукой. Поэтому он объявлял, что „протягивает мне руку“ для защиты благородной личности Верещагина и просил предложить мне, чтобы я обратился к Мюнхенскому обществу художников, прося их произвести формальное художественное следствие о работах Верещагина за то время, что он прожил в Мюнхене, с 1871 до 1873 года. Я это сделал и получил от Мюнхенского художественного товарищества (состоящего из 600 приблизительно художников) официальное письмо от 18/30 декабря 1874 года, где го-

ворилось, что это общество произвело тщательнейшее расследование по этому предмету, созывало в общее собрание всех своих членов, расспрашивало прежнюю прислугу Верещагина, но никакие расспросы и справки не подтвердили слов академика Тютрюмова; что „как в их общем собрании, так и вне его, во всех художественных кружках, факт оклеветания такого высокого художника, как Верещагин, вызвал глубочайшее негодование и что, без единого исключения, все многочисленные художники, знающие произведения Верещагина по фотографиям, выразили самую твердую уверенность, что высокая оригинальность этих созданий на сюжеты из ташкентской войны решительно исключает участие всякой другой руки, кроме руки одного, единственного мастера“. Это заявление было за подписью председателя, секретаря и членов комитета Мюнхенского художественного товарищества, в числе которых были такие современные знаменитости, как, например, Линденшмит, Брандт. Я напечатал это письмо в русском переводе в № 352 „С.-Петербургских ведомостей“ 1874 года. Это заявле-

ние было встречено с симпатией всей русской прессой, кроме „Отечественных записок“, которые в одном своем „Внутреннем обозрении“ (1875 года апрель) глубокомысленно объяснили, [9] что „все следствие о Тютрюмове и Верецагине такой же абсурд, как само обвинение Тюртюмова“; притом же следствие не доведено до конца, потому что осталось неизвестным, „все ли мюнхенские художники представлены в этом кружке и не было ли тогда в Мюнхене художников из Франции, Италии и т. д., которых могли вовсе не знать художники мюнхенского кружка“. На такие невежественные и недобросовестные кляузы уже нечего было отвечать, и тютрюмовское дело на том и прекратилось.

После окончания выставки в Петербурге туркестанская коллекция картин Верецагина была отправлена в Москву, ее купил всю, в полном составе, за 92000 рублей, П. М. Третьяков, собственник знаменитой русской картинной галереи, уже и теперь завещанной им русскому народу, при покупке он заявил, что и эту коллекцию он не оставит своею личною собственностью и тоже завещает русскому

народу.

Первые сведения о картинах Верещагина Москва получила, конечно, из разных петербургских газет, но также и из своих собственных источников. Корреспондент „Московских ведомостей“ в № 64 за 1874 год (13 марта), писал в Москву, что картины Верещагина „это — эпопея туркестанской войны, изображенная с туркменской точки зрения... Герои его „поэмы“-туркмены, побеждающие русских и торжествующие свою победу. Поэт-художник воспеваает их подвиги и венчает их апофеозой из пирамиды человеческих черепов... У Верещагина есть много изучения, наблюдательности и местами сильно развитая техника; недостает только весьма часто самого главного — поэзии. В общем его картины более похожи на раскрашенные иллюстрации в книге о Туркестане, чем на художественные в полном смысле произведения...“ Но скоро самим „Московским ведомостям“ стало, вероятно, совестно таких нелепых отзывов, и, спустя два месяца, в их № 218 (13 мая) появилась статья другого корреспондента, где порицалась первая статья, и новый писатель, прямо наобо-

рот, заявлял, что „Верещагин — художник русский по преимуществу. Правдивость, это наиболее верно чуемое русским инстинктом в области искусства и наиболее дорогое русскому художественному духу качество, представляется самою характерною, преобладающею чертою в таланте нашего даровитого соотечественника. Стоя перед картинами Верещагина, вы испытываете то же чувство удовлетворения, какое даст вам чтение произведений графа Льва Толстого. Выражаясь еще определительнее, можно сказать, что Верещагин в нашей живописи то же, что наша литература имеет в лице автора „Казаков“ и „Войны и мира“.

Какова была судьба картин Верещагина в Москве, то ярко рисует следующее письмо Перова ко мне (от 27 апреля 1874 года). Это был ответ на мою просьбу постараться устроить в Москве, в училище живописи и ваяния, где Перов состоял профессором, очень влиятельным, выставку рисунков талантливого архитектора Гартмана, за несколько месяцев перед тем скоропостижно скончавшегося. „Извините, — писал он мне, — что я так долго не

отвечал на ваше письмо; но причина тому была немаловажная, которую я и постараюсь изложить вам здесь. П. М. Третьяков, купив коллекцию картин Верещагина, предложил ее в подарок училищу, но с условием, чтобы училище сделало пристройку с верхним освещением, где бы и могла помещаться вся коллекция картин, и дал свободу сделать это через год и даже через два, а покуда картины могут поместиться в училище на стенах, и, назначивши известную плату, открыть вход для публики: таким образом даже еще кое-что приобретается для постройки галереи. Что же вы думаете, сделали члены совета, т. е. начальствующие лица училища? Конечно, обрадовались, пришли в восторг, благодарили Третьякова? Ничуть не бывало. Они как будто огорчились. Никто не выразил никакого участия к этому делу, и начали толковать, что у них нет таких денег (по смете оказалось, что для этого нужно 15 000). Думали-гадали, где достать эти деньги, и не нашли, и почти что отказались от этого подарка, даже и не послали поблагодарить Третьякова, а назначили другой совет, куда был приглашен и

Третьяков, вероятно, с тою целью, что, так как он уже истратил 92 000, то не пожертвует ли он и 15 000 на постройку. Нужно вам сказать, что в совете сидели ***, ***, *** и ***, у каждого есть не один миллион, а несколько. Так кончился первый совет. Инспектор, видя всю эту неловкость, вызвался поехать к Третьякову и поблагодарить его. Тогда ему сказали, чтобы он поблагодарил и от них. На второй совет Третьяков не приехал, а прислал письмо, что он свою коллекцию более не дарит училищу. Вы думаете, Влад. Вас, произошел шум, высказано было сожаление, желание возвратить потерянное? — Ничуть не бывало, все как будто обрадовались: «ну и пусть так будет!», и тут же, как бы издеваясь над Третьяковым и полезным делом, начали рассуждать о том, что нужно заложить училище за 200000 и выстроить доходный дом. Теперь все это кончено. Что будет? Где будет помещаться коллекция Верещагина — неизвестно... Мое мнение таково, что искусство совершенно лишнее украшение для матушки-России, а может еще и не пришло время, когда мода на искусство выразится сильнее, а пото-

му и любовь к нему будет заметнее.

Великодушный даритель, П. М. Третьяков, принужден был взять свой великолепный дар назад. Он предложил верещагинскую коллекцию Обществу любителей художества (помещающемуся у Страстного монастыря), но оно тоже отказалось, ссылаясь на недостаток места. Тогда П. М. Третьяков выстроил новые залы при своей прежней галерее и взял коллекцию к себе назад, все-таки предназначая ее русскому народу. Где еще случалось что-нибудь подобное с созданиями крупных художников?

К моему сожалению, я должен упомянуть здесь еще об одном печальном факте из московской художественной жизни. Перов, в начале 1874 года принимавший такое горячее участие в судьбе верещагинских картин, в конце того же года становится во враждебное отношение к ним. Вообще говоря, Москва и московские художники не проявили и тени того сочувствия к Верещагину, какое выросло вдруг в Петербурге: большинство в Москве осталось равнодушно, а частью стало и враждебно. Всего лучше это выразилось в статье

«Современных известий» 28 октября 1874 года, подписанной: «В. Брызгалов». Здесь хвалили Верещагина за превосходную технику, но порицали за «фокус» огненного освещения, как вещь недозволительную в искусстве, а также порицали за «отсутствие выражений в лицах» и за постоянное «избегание физиономий» (!). Перов, как мы знаем от очевидцев, знакомых его, стал вдруг разделять эти воззрения и до конца жизни не хотел признавать значительности Верещагина [10]. Но в 70-х годах Перов был далеко не прежний Перов; его характер все более и более окислялся: он становился желчен и раздражителен, бросил всех прежних товарищей по искусству, вышел из Товарищества передвижных выставок, и все это одновременно со все большим и большим падением его таланта.

IV

Покуда чудные странности происходили в Петербурге и Москве по поводу произведений Верещагина, он спешил в Индию. Он уехал из Петербурга гораздо раньше окончания выставки, еще 31 марта, и писал мне из Москвы: «Что-то такое выпирает меня вперед, дальше...» До отъезда, в марте у него был план поехать сначала в Соловецкий монастырь, затем по Сибири в Приамурский край, Японию, Китай, Тибет, Индию. Но потом этот план изменился, и он поехал прямо в Индию, через Константинополь и Александрию. Весь март приготавливался он к этому путешествию, читал и просматривал у меня, в Публичной библиотеке, много иностранных книг и изданий «из описывающих этот путь с его природой и людьми», как он писал мне.

Первые письма Верещагина были наполнены заботой о том, кому и как продана его коллекция туркестанских картин. Сначала ее намеревались приобрести Д. П. Боткин и П. М. Третьяков вместе. Непременными условиями было поставлено со стороны Верещагина, что-

бы она никогда не раздроблялась, не была отчуждаема из России и была всегда открыта для обзора публики. Коллекция была приобретена одним П. М. Третьяковым — Д. П. Боткин хотел приобрести ее для себя. Когда же покупка состоялась, Верещагин объявил, что 5000 рублей из числа входной платы на выставку 1874 года в «особые», платные дни он желает передать в новгородское земство с просьбой «употребить их на устройство первоначальных школ для девочек или для девочек и мальчиков, но не для одних последних». Он писал мне из Сиккима 13 марта 1875 года, что желал бы, чтоб назначенные им деньги пошли «на улучшение способов преподавания в первоначальных школах, хоть в нескольких, хоть в одной, только эти деньги должны итти не на поповское, а тем паче не на дьячковское обучение». Мы увидим ниже, что после аукционной продажи в 1880 году коллекции индийских картин, Верещагин точно так же назначил часть суммы на рисовальные школы.

Вот отрывки из одного письма Верещагина ко мне от 11 февраля 1875 года, рисующие

разные стороны его путешествия: «...Я в самой середине Гималаев, в малом королевстве Сикким; в резиденцию великого монарха этой страны я уже направляюсь и уже обменялся с ним несколькими витиеватыми письмами и более скромными подарками. Это время я занимался в буддистских монастырях, а ранее того, на высоте 15 000 футов, чуть не замерз со своею женою. Снег, по которому нам пришлось итти последний день подъема на гору Канчинги (28 000 футов) испугал моих спутников, и они за нами не изволили последовать. Между тем, пошел снег, которым пришлось и питаться за неимением другой пищи; он потушил наш огонь и кабы не мой охотник, который отыскал и уговорил одного из людей внести на гору ящик и несколько необходимых вещей, — пришлось бы плохо. Замечательно, что я выбился из сил и положительно заявил об этом прежде, чем моя дорогая спутница, маленькая жена, слабая и мизерная. Зато после, когда первое изнурение прошло, она вдруг грохнулась о землю. Лицо мое за несколько дней пребывания на этой высоте непомерно опухло, и какое-то стран-

ное давление на темя, от которого я непременно умер бы через пару промедленных дней, заставило меня спуститься прежде, чем все этюды, которые я намеревался сделать, были готовы. Сделаю еще попытку в другое время года и в другом месте — уж очень хороши эти горные шири и выси, покрытые льдом и снегом. Когда спущусь с гор, приеду в Агру, пошлю вам оттуда с полсотни, а может и более этюдов; многие из них лишь наброски, но многие хорошо кончены, и из таковых каждый, надеюсь, стоит петербургских профессоров (а все-таки профессором не хочу быть и не буду). То, что с помощью этих этюдов я надеюсь сделать, будет, как думаю, иметь не англо-индийское только, а всеобщее значение, и не формою только, т. е. рисунком, эффектом письма и проч., а самую суть картины. Впрочем, не хвалюсь едучи на рать... 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, так после этого судите, как это обвинение смешно и глупо... В настоящую минуту думаю, как бы уговорить

посидеть немного странствующего буддистского монаха, который, бормоча молитвы, обходит чуть не 20-й раз мой монастырь, и еще, чешу руки, искушенные москитами... Я бы держал свои этюды здесь, но они покрываются плесенью за время дождей, а в жару коробятся, доски же трескаются (на несчастье, несколько этюдов я написал на досках)... Получил извещение от графа Шувалова из Лондона, что на Бомбей посланы мне рекомендации [11]. Это было очень нужно; здешние влиятельные люди говорили мне, что без достаточных рекомендаций я прослышу шпионом...»

Из Сиккима же он мне писал 13 марта: «...Я надеялся очень скоро добраться до Одепура (в Средней Индии), где хотел основаться и поработать, но на деле пробился на дороге две-три недели. Сам, весь мокрый (во время дождей) и в грязи, погонял быков, которых запрягали по шести в каждую из моих трех поворок. Я ежедневно буквально выбивался из сил. Вдобавок, в Одепуре английский резидент не дал мне ничего, кроме вежливых отказов...»

Некоторые выдержки из индийских путе-

вых писем Верещагина я тогда же напечатал в «С.-Петербургских ведомостях» 1874 года и в «Голосе» 1875 года (№ 28). Но, кроме всех известий подобного рода, очень интересными и замечательными мне казались заметки Верещагина об индийской архитектуре и музыке: не раз в своих письмах он высказывал мне свое удивление близкому сходству их с коренной народной архитектурой и песней древней Руси.

Пока Верещагин путешествовал по Индии, я, в несколько приемов, получил огромное количество его индийских этюдов с натуры, которые мне строго запрещено было кому бы то ни было показывать. Они пробыли в Петербурге до весны 1876 года, и никто не имел возможности вместе со мною любоваться на эти необычайные художественные сокровища и радоваться на то, какие громадные шаги вперед, по технике, делал теперь Верещагин.

В конце 1875 года он стал все чаще и чаще жаловаться на нездоровье, так что, например, 27 ноября, писал даже, что не может ни работать, ни читать: кроме книг, взятых с собою, и английских газет, часто возмущавших его

своим бесконечно враждебным отношением к России и всему русскому, Верещагин читал также постоянно «С.-Петербургские ведомости», которые поручил мне высылать ему в Индию. Английские доктора настоятельно советовали ему воротиться в Европу. В начале марта 1876 года он писал мне из Агры: «Жара уже наступила, я совсем без сил. Не знаю, как доберусь до Европы. Этюдов множество, задуманного еще, пожалуй, больше, а силенки плохи — предосадно...» 8 марта он писал мне из Джейпура: «Мой указ об отставке потерян в канцелярии туркестанского генерал-губернатора, и покуда не получу паспорта, как мне ни нужно теперь побывать в Питере, я должен миновать русскую границу, ибо раз уже сидел в Вержболове в кутузке (был арестован при полиции) — за беспаспортность...» [12]

Еще отъезжая за границу, он задумал устроить себе громадную мастерскую в окрестностях Парижа. Земля была куплена в Maisons-Laffitte, много денег изведено, но мастерская все-таки не построилась, пока Верещагин был в Индии, как он этого желал. Во всем этом ему привелось испытать крупную

недобросовестность некоего комиссионера Лорча, в Париже, которому вполне вверился и с которым был даже на «ты». Дело кончилось процессом: Лорч потянул Верещагина в суд за то, что тот назвал его «мошенником», но так как предъявленные им письма указывали на плутовство, то судья решил в его же интересах оставить дело без последствий. Пока же приступлено было к постройке, Верещагин нанял небольшую мастерскую в Отёле. 14 апреля он писал мне: «Впечатления мои складываются в два ряда картин, в две поэмы: одна короткая (так и назову ее: „Коротенькая поэма“), другая длинная, в двадцати или тридцати колоссальных картинах. Придется, вероятно, съездить еще раз в Индию... Мне собственно больших денег не нужно, но для школ, которые я хочу устроить, — необходимо. Значит, мне нужно быть не слишком-то податливым на наши российские щедроты, а в случае нужды не брезгать и Англией, благо для них Индия интересна, а сохранять предметы искусства они умеют лучше нас... Между прочим, я хотел бы иметь деньги и для того, чтобы сделать издание моего путешествия

(туркестанского) по моему вкусу, не прибегая к кошельку издателей, рыночный вкус которых извращает всякую художественность до неузнаваемости...» Эти последние слова относятся к намерению Верещагина издать большинство его туркестанских картин и этюдов в виде иллюстраций к «Путешествию по Туркестану», которое обещался написать А. К. Гейне. Все это должно было получить общий вид, вроде путешествий Верещагина по Закавказью и по Средней Азии, напечатанных в «Tour de monde» в 1868 и 1873 годах, и быть издано в этом же журнале. К сожалению, не взирая на все хлопоты и переписку в течение 1875 и 1876 годов и частью даже и нарисованные В. М. Васнецовым (в Петербурге) и награвированные на дереве (в Париже) рисунки, дело не состоялось. «У меня у самого есть дневник всего моего путешествия, но обрабатывать его я решительно не в состоянии», — писал мне в мае Верещагин, ссылаясь на тогдашнюю свою болезнь в печени. Впоследствии он также не раз подумывал сам писать, но это значило бы отнимать у себя время от новых картин, и он оставил это предположе-

ние.

Уже 27 мая 1876 года Верещагин писал мне: «Теперь у меня стоит большое начатое полотно: „Снеги Гималаев“ — первая картина первой моей поэмы (коротенькой). Каждая картина имеет соответствующее четверостишие. Стихи эти я сочинил в то время, когда скакал на почтовых, удаляясь от Гималаев, за несколько запряжек и перепряжек лошадей, в продолжение которых жена моя спала. После я только добавил введение и заключение... Большая часть картин уже передо мною, как живые».

Но тут, пока он писал великолепия индийской природы, война снова потревожила воображение Верещагина.

В июле 1876 года, когда Сербия задумала освободиться от Турции, и военные действия были уже в полном разгаре, Верещагин писал мне, посылая свою денежную лепту для войны: «Кабы не жена моя, я бы уехал туда рисовать — и драться, в случае нужды...» 10 октября: «Я бы давно уже уехал в Белград, кабы не страшные хлопоты с постройкой мастерской, дразги, гадости, кляузничество. [13] Впрочем,

если перемирие заключат, может быть, и не поеду...»

Однакоже, несмотря на Есе затяжки, около 1877 года домик Верещагина в Maisons-Laffitte с двумя огромными мастерскими, наконец, был окончен. Одна из этих мастерских, в 11 сажен длины, со светом сбоку, сквозь сплошную, можно сказать, стеклянную стену, назначалась для работы зимой; другая, также огромная, была открытая, с небольшим прикрытием лишь сверху от дождя и солнца сегментом, и вся поворачивалась по рельсам на центральной оси, так что в продолжение целых дней, весной, летом и осенью, Верещагин, мог работать в ней с освещением с той стороны, которая требовалась для той или другой его картины. К весне 1877 года в этих мастерских стояло уже несколько картин колоссальной величины на сюжеты «индийской поэмы». Одни из них были начаты еще в 1876 году, другие были начаты здесь в Maisons-Laffitte. Все вообще были еще не совсем кончены. Сначала «Английский посол представляет Великому Моголу в его дворце в Агре и просит дозволения англичанам тор-

говать». Затем ряд картин продолжался далее, до октября 1875 года, когда принц Уэльский путешествовал по Индии. Эту последнюю сцену, виденную лично, Верещагин представил в громадной картине: «Процессия английских и туземных властей в Джейпуре». Здесь на сцене являлись четыре слона в натуральную величину, идущие гуськом один за другим, великолепно убранные; из них первый несет в беседочке принца Уэльского с магараджой. Этот индийский владыка уже так низко пал, что считает за честь и счастье сидеть рядом на одном слоне со своим европейским барином и из верноподданнической услужливости и покорности велел даже выкрасить розовой краской все великолепные каменные здания Джейпура. К сожалению, эта картина очень мало удалась Верещагину. Она написана блестящими красками, ловко и мастерски в техническом отношении, но содержание ее, главная «суть», совершенно ускользает от зрителя. Другая, тоже написанная картина была: «Великий Могол, молящийся в мечети, в Дели». Как изображение чудной индийской архитектуры и солнечных

эффектов, вообще как письмо и художественная техника, — это было одно из необыкновеннейших созданий Верещагина. Но фигуры и их выражение играли второстепенную роль, содержание не представляло интереса и ничуть не было в соответствии с колоссальными размерами картины. Чувствует ли что-нибудь внутри души своей раджа в Джейпуре, вынужденный пресмыкаться перед английским принцем, или он уже ничего не чувствует и только рад и покорен; что именно думает и как страдает Великий Могол, прибежавший молиться в мечети, потому что кроме нее все уже у него отнято европейцами — этого нигде в огромных двух картинах Верещагина нет и тени.

Удалась ли, бы вообще вся эта галерея картин индийской истории — невозможно теперь отгадать. Но я все-таки не хочу утаить своего предположения, что навряд ли был бы у нее успех. Верещагин никогда и нигде еще не заявил способности переноситься фантазией в далекие эпохи и воплощать события, чувства, помыслы людей отдаленного от нас времени и чуждых нам национальностей. На

это надобен особенный, совершенно специальный талант, которого я до сих пор в натуре Верещагина не замечал. Он несравненный, великий живописец нового, настоящего времени (и притом известных только его сторон); он живописец только того, что он собственными глазами видел и собственным сердцем испытал прямо на месте трагических событий — и в этом вся его сила, необычайность и оригинальность. Людей, художников, обнимающих все — никогда еще не бывало и, может быть, к лучшему.

Но, если оставить в стороне индийские «картины», как цело покуда нерешенное, и взглянуть на огромную массу привезенных из Индии «этюдов», то нашему изумлению и восторгу нет пределов. В Индии Верещагин сделал еще новые шаги вперед. Как ни высоко было его искусство уже раньше, во время писания туркестанских этюдов и картин, а теперь он шагнул еще вперед. Кисть его приобрела еще новую силу, теплоту краски, стала способна передавать такое, солнце, перед которым меркнет даже солнце туркестанских лучших его вещей. Горы, луга, долины и вода,

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

В настоящее время печатается в Германии описание индийского путешествия Верещагина — немецкий текст его супруги, Елиз. Кондр. Верещагиной, рисунки его самого; в Петербурге издается также это путешествие, в русском переводе самого Верещагина. Но гря-

нула страшная болгарская война. «Большой холст „Европейские послы, представляющие Великому Моголу“ был уже нарисован, — пишет Верещагин в предисловии к каталогу своей петербургской выставки 1880 года, когда началась война, и художник поспешил к более близким и к более интересным ему сюжетам войны в Болгарии».

Верещагин бросил и мастерскую, и Париж, и Европу, и полетел на Дунай.

«К более близким, к более интересным сюжетам!» Да, вот все, что в печати сказал сам Верещагин. Но мы, посторонние зрители и свидетели, должны сказать другие слова. То, что во время этой войны перечувствовал Верещагин, превосходило по силе, ужасу, поразительное и глубине все, что он испытывал на своем веку. От этого и картины, создавшиеся под этими страшными впечатлениями и в минуту высочайшей зрелости его таланта, превосходят все прежние его создания, как ни значительны и ни великолепны они до того были. Что такое вся трагичность его туркестанских картин, вся несравненная красота его индийских этюдов с натуры, в сравнении с тою потрясающей силой и огнем, которыми дышат его картины болгарской войны! Они писаны кровью его тела, всеми фибрами существа его.

«Слушайте, — писал он мне в июле 1877 года из бухарестского госпиталя, где лежал раненый: — я оставил Париж и работы мои не для того только, чтобы высмотреть и воспро-

известить 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, все прочувствовать, сам с пехотою пойти в штыки, с казаками в атаку, с моряками на взрыв монитора и т. д. Неужели вы из числа тех, которые скажут, что Скрыдлов шел (на своей миноноске „Шутка“) для дела, а я от безделья? Собака — дескать, бесится с жиру!»

Там, где у художника сойдутся и сложатся вместе великая сила мысли, чувства и характера, с великою силой художества, результаты выйдут наверное несравненные. Так с Верещагиным и случилось.

Передавать здесь подробности участия Верещагина в великой освободительной войне 1877–1878 годов невозможно, они слишком многочисленны и многообразны. Все главное я тогда же печатал в «Новом времени» на основании писем и рассказов многих очевидцев, частью и самого Верещагина. Другие по-

дробности подобного же рода напечатаны были тогда же во многих иностранных газетах, а также и впоследствии, в 1879, 1880 и 1881 годах, по поводу выставок Верещагина в разных больших городах Европы: такие подробности были печатаны в иностранных газетах и на основании их собственных сведений, полученных от очевидцев и корреспондентов. Все вместе войдет, конечно, однажды в состав полной и подробной биографии Верещагина. Здесь довольно будет указать только несколько главных черт. Из Парижа Верещагин выехал 16 апреля 1877 года. Хотя и штатский, он получил дозволение великого князя главнокомандующего быть при войске. «Я иду с передовым отрядом, с дивизионом казаков генерала Скобелева (писал он мне 29 апреля) и надеюсь, что раньше меня никто не встретится с башибузуками». Так в действительности и сделалось. Во всю кампанию Верещагин всегда находился в самых передовых отрядах и в самых опасных местах, при генералах М. Д. Скобелеве (с которым подружился еще в 1868 году в Туркестане) и Гурко. Почти в самом начале войны, еще до перехода через Дунай, Ве-

рещагин был ранен в бедро, на миноноске «Шутка», на которой, вместе с лейтенантом Скрыдловым, командиром ее, подошел среди белого дня к громадному турецкому пароходу, намереваясь взорвать его — но это не состоялось, потому что сильным орудийным и ружейным огнем с судна перебило приводы взрывного аппарата. Верецагин пролежал потом месяца два в бухарестском госпитале и едва-едва кое-как оправился к концу августа, так что мог участвовать лично в плевненском штурме 30 августа, но все-таки все видел и даже во время этого штурма потерял своего брата Сергея. Они были товарищами по Морскому корпусу, а впоследствии Сергей Верецагин стал заниматься живописью и, в Париже, под руководством старшего брата, делал такие успехи, что обещал быть даровитым художником. [14] После Плевны Верецагин не мог разыскать тела этого брата на бывшем поле сражения, так как войска отступили. С передовым отрядом Гурко он дошел до Балкан, а из-под Горного Студня писал мне 9 октября: «Скала св. Николая, на Шипке, на которую турки лезли и уже влезли 5 сентября,

имеет с лепящимися по ней солдатами нашими какой-то сказочный вид... Буквально живого места нет; где ни остановишься порисовать, всюду сыплются свинцовые гостинцы. Выбрал я раз себе укромное местечко, в крайнем из трех домов, где стоят на позиции, сел на подоконник со стороны, защищенной от Лысой Горы, справа: слева, думаю, пальба реже, эеось, не попадет! Только принялся писать известную вам, вероятно, по газетам „Долину роз“, как с грохотом ударила граната в крышу. Обдало пылью. Однако, думаю, врешь, дорисую. Через две минуты новая граната — и меня, и палитру с красками совсем засыпало черепицею и землею. Нечего делать, домазал, как попало, и ушел от греха...»

Некоторые письма Верещагина с описанием того, что он видел на поле сражения под Телишем, а также после вшествия русского передового отряда в Адрианополь, страшно щемят, гнетут безотрадно. Он писал 17 октября карандашом, воротившись с описываемого места: «Трудно передать вам впечатление массы в несколько сот 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 избитых: у кого перерезано горло или затылок, отрезан нос, уши, у некоторых вырезаны куски кожи, продолговатые или аккуратными кружками. Некоторые в груди или в других местах подожжены и обуглены. Когда сотни этих несчастных повыкопали из набросанной на них земли, то представилось что-то до того дикое, что словами трудно сказать». То, что ему было в те минуты «трудно словами сказать», то он потом рассказал огненной кистью в картине, наполнившей изумлением всю Европу.

Из Адрианополя, куда он сошел с передовым отрядом генерала Струкоза, он писал мне 9 января 1878 года: «Каких ужасов мы насмотрелись и наслышались тут! По дороге зарезанные дети и женщины, и болгары, и турки, масса бродящего и подохнувшего скота, разбросанных и разрубленных телег, хлеба, платья и проч. Отовсюду бегут болгары с просьбой защиты, а защищать нечем не только их, но и самих себя, если б встретили мы пехоту

и артиллерию. У меня целовали руки, крестясь, как у Иверской; помешать этому нельзя было под опасением потерять перчатку или быть укушенным в колено; духовенство с крестами и хоругвями, духовенство всех вероисповеданий, депутации, народы разных одежд и физиономий — все это гудело и орало; женщины и старики крестились и плакали с самыми искренними приветствиями и пожеланиями...» К генералу Струкову приехали в Германлы два посла для переговоров о мире, Намык-паша и Сервер-паша, и Верецагин, как некогда при Катты-Кургане, в Туркестане за 10 лет раньше, служил при приеме их секретарем. «Представьте себе меня, — писал он мне 9 февраля, — сидящего в вагоне между Сервер- и Намык-пашами, и этих господ, обращающихся ко мне со словами: „Monsieur le secrétaire, monsieur le secrétaire...“

В начале 1878 года Верецагин воротился в Париж и привез массу этюдов с натуры. Но, к несчастью, во время войны утратилось около 30 наиважнейших этюдов, изображавших весь путь гвардии: их где-то, в Габрове или Плевне, небрежно запропастили те личности

(один офицер и один доктор), которые взялись доставить их в безопасное место. Об этих этюдах делались потом самые тщательнейшие разыскания всеми главными военными начальниками, всего более Скобелевым; но все понапрасну — они исчезли бесследно.

Из Адрианополя же 29 января Верещагин писал мне: „Я очень устал, и начинает это сказываться теперь, когда война кончилась. Вероятно, от долгого напряжения нервы не хотят г более служить, как следует...“ И несмотря на это, почти тотчас по возвращении в свой домик и свои мастерские в Maisons-Laffitte, в феврале 1878 года, Верещагин принялся за картины войны. Индийские поэмы были уже теперь далеки от его мысли. До красот ли природы, до чудес ли восточной архитектуры, до великолепных ли эффектов солнечного освещения могла теперь идти для него речь, когда вся душа его была полна новыми, ни с чем не сравнимыми ощущениями?

Работа пошла необыкновенно быстро. Летом 1878 года, ео время парижской всемир-

ной выставки, я видел у Верещагина в мастерской лишь одну картину, полу оконченную: „Пленные“ (дорога близ Плевны, с телеграфными столбами, вся усеянная замерзшими трупами турок). Другая была только начерчена углем на полотне — это „Раненые“ (дорога от Плевны к Дунаю, и на ней ряд варварских телег, запряженных волами, с нагруженными русскими ранеными). Менее чем в полтора года, к концу 1879 года, уже 20 картин было написано и выставлено в Париже. Они наполнили публику и критику еще большим удивлением, чем все изумительные индийские этюды, вместе взятые, не взирая на их громадную техническую виртуозность. Быстрота, с которой были написаны эти картины, была еще большая быстрота, чем та, с которой были написаны в 1871–1873 годах туркестанские картины в Мюнхене, но в то же время совершенство технического исполнения пошло еще дальше.

В двух из наиболее поразительных по драматизму картин, представляющих сцены после Телишского боя („Победители“, „Побежденные“), изображенные люди — точно жи-

вые и выделяются из полотна до обмана глаз. Они стоили Верещагину всего более не времени, не труда — нет, но нервного и душевного напряжения. Кончая каждую из этих двух картин (первую — в конце июля, вторую — в начале сентября 1879 года), он писал мне, что „ужасно устал“.

Почти в одно время с этими двумя картинами написаны: „Наши пленные“ — горькая поразительная сатира, нарисованная рукою великого мастера-виртуоза, а несколько позже — „Шипка-Шейного“, изображающая Скобелева после нашей победы под Шейновом, скачущего перед фронтоном и благодарящего войска от „имени отечества и государя“. Это одно из самых великолепных произведений Верещагина.

К числу необыкновеннейших созданий Верещагина принадлежит его картина „Шпион“. Я не говорю уже про необычайную виртуозность исполнения, про южное солнце и южные тени, придающие картине какое-то чарующее впечатление; но создание всего вместе, но выражение шпиона, спускающегося неверным шагом по лестнице и позеленевшего в

виду мести добрых, невинных, добродушных солдатиков, которые тотчас расстреляют его, перед глазами этого блестящего адъютанта — это что-то новое и великолепное, никем не пробованное в Европе.

Но этими двадцатью картинами далеко еще не исчерпывались все сюжеты, задуманные Верещагиным, и 30 октября 1879 года он мне писал из Парижа (в ответ на мои жалобы на отсутствие женщин в этих картинах): „У меня нет в картинах женщин — но это не преднамерено, а потому что не приходилось еще. После, вероятно, будут. Кстати, — продолжал Верещагин, — недавно, по поводу газетных отзывов о книге Ильинского, я хотел написать в газету несколько слов, чтобы со своей стороны засвидетельствовать о женском терпении, настойчивости, выносливости, искусстве, храбрости и проч. за прошедшую войну. Я хотел высказать крайнюю необходимость, после таких опытов, неотложно открыть молодым женским силам натуральную дорогу... Да все еще не решаюсь говорить иначе, как кистью...“

В начале 1880 года Верещагин привез обе

свои новые коллекции, индийскую и болгарскую, в Петербург. Тогда он имел даже намерение продать здесь вторую коллекцию: об этом шли переговоры еще в 1879 году, и еще в марте этого года одна из картин, „Пленные“, была им прислана ко мне в Петербург для того, чтоб показать ее, как образчик, некоторым предполагавшимся тогда покупателям. Но ни в 1879, ни в 1880 году эти переговоры не привели ни к чему: одни покупатели затруднялись „сюжетами“, другие деньгами, еще иные тем, что не все картины подряд одинакового достоинства... Тогда Верещагин переменял вдруг намерение и объявил, что вовсе не продает, никому и ни за что, болгарских картин и сделал (в апреле) аукцион из индийских этюдов. В два дня аукцион дал 140000 рублей — на 40000 рублей более того, что он назначил на продажу этих картин (также не состоявшуюся) в одни руки. Самые дорогие покупки на этом аукционе были „Главная мечеть в Футепор-Сикре“ (=7 000 рублей), купил Демидов князь Сан-Дonato, „Тадж-Магал“ (=6 000 рублей), купил г. Базилевский, „Зал одного царедворца Великого Могола, близ Агры“

(=5000 рублей), купил г. Базилевский, „Мраморная набережная в Одепуре“ (=5000 рублей), купил П. М. Третьяков, „Хемиз“ (=3030 рублей), купил г. Нарышкин. По количеству всего более приобрел П. М. Третьяков, на сумму свыше 75000 рублей. Из полученных им денег Верещагин тотчас пожертвовал часть в разные общественные воспитательные учреждения (женские медицинские курсы, бесплатную музыкальную школу и т. д.) и всего более пожертвовал, 10000 рублей, на воспомоществование рисовальных классов в разных местах России, через посредство Общества поощрения художников. „Деньги нужны мне, — писал он мне 16 апреля 1878 года, — не на лакеев, не на экипажи, а на школы, которых я положил себе добиться“.

Таким образом, план написать „индийские поэмы“ был разрушен, кажется, навсегда. Еще весной 1879 года эта индийская коллекция была выставлена в Лондоне и произвела необычайное впечатление; носился даже слух, что принц Уэльский желал купить „Шествие на слонах“, но английские газеты забили в набат, зачем покупать у чужого. Однако

художники горячо приветствовали тогда Верещагина за необыкновенные его создания, а королева Виктория прислала ему официальную свою благодарность и поздравление.

Впечатление, произведенное верещагинскою выставкою в Петербурге, было громадно. И утром, при дневном свете, и вечером, при электрическом, толпы народа осаждали дом (бывший Безобразова, на Фонтанке, у Симеоновского моста), где помещалась выставка. Восторг и удивление были всеобщие. Все классы общества, в том числе крестьяне и солдаты в значительных массах, перебивали на этой выставке — давка была страшная. Каталог продан в нескольких десятках тысяч экземпляров. Но нашлись люди, почувствовавшие потребность повторить историю Тютрюмова 1874 года. Писатели „Нового Бремни“ выступили со всею своею антихудожественностью на защиту самого карикатурного квасного патриотизма, оскорбленного отсутствием в картинах Верещагина обычной хвалебной оды тривиальных живописцев баталистов. Таким людям точка зрения, душа и настроение Верещагина были недоступны и

непонятны. И они старались подслуживаться к тем, кто думал столько же нелепо и близоруко, как они. Они даже старались умалить талант Верещагина. Не взирая на свое художественное невежество, они пробовали доказывать, что вот то-то и это-то у Верещагина худо рисовано и писано, выдумывали и лгали на него, жалели, что у него в картинах „нет Ахиллесов и Агамемнонов“, а только неизвестный, темный народ, масса; извращали факты, пробовали даже уверить публику, что Верещагин мало имел успеха в Париже, что такие-то и такие-то „важные“ парижские газеты вовсе даже прошли Верещагина молчанием (как будто, даже в случае правды, все дело для нас состояло в чужом одобрении, в милостивом „начальстве“ и авторитетах). Я опровергал вначале печатно всю эту ложь, клевету и невежество, потом бросил... На русскую публику, впрочем, этот вопль „Нового времени“ не произвел ни малейшего впечатления. Новые Тютрюмовы остались в постыдном одиночестве, как и прежний.

После петербургской выставки Верещагин, в течение 1881 и 1882 годов, выставял свои

картины в Вене, Париже, Берлине, Дрездене, Гамбурге, Брюсселе. Сотни сотен статей, напечатанных повсюду в газетах, засвидетельствовали, как Европа смотрит на талант Верещагина и на его необычайный почин. Везде было высказано, что создания Верещагина — всего более его картины из болгарской войны — что-то совершенно новое и небывалое в искусстве, изображение войны с той стороны, с какой ни один еще живописец не пробовал ее изображать, и это с такою правдою, с такою безыскусственностью, с таким презрением к принятым формам и условности выражения, с таким совершенством техники, каких в Европе никакая „военная“ картина еще отроду не представляла.

Но выше всего изумлялись все широкой и великой душе художника, отсутствию в нем того ложного патриотизма, который, бывало, прежде водил кистью Орасов Верне и сотен ему подобных живописцев. Вся Европа преклонялась перед шириною и светлостью чувства, заставлявших Верещагина видеть людей и во врагах, в остервенелых турках и азиатах... В сотнях статей французских, англий-

ских, немецких, бельгийских и венгерских Верещагина называли, то „истинным историком“, [15] то „Тацитом нашего времени“, [16] настоящим „сыном века“, постигшим, что нынче нужно людям от искусства; [17] то „мстящей кистью“ (pinceau vengeur); [18] „прямым продолжателем французских писателей-философов XVIII века“; [19] то „пророком и учителем“; [20] то „апостолом человечности“. [21] „Dresdner Anzeiger“ называл Верещагина „гениальнейшим представителем реализма“ (17 августа 1882 года); „Pester Lloyd“ (14 января 1883 года) говорил, что главная черта Верещагина — „священное стремление к правде“; венский „Börsen Courier“ (19 апреля 1881 года) объявлял, что „Верещагин борется за высшие блага человечества“; венская „Tribune“ (30 октября 1881 года) провозглашала, что Верещагин „пишет картины кровью своего сердца“; „Pester Lloyd“ (1 февраля 1883 года), что „задача Верещагина — выставить на глаза миру всю чудовищность войны для того, чтоб разбудить у человечества чувство ответственности за такое колоссальное народное несчастье“; „Ueber Land und Meer“

(1882, № 32), что „Верещагину предназначено сделаться живописцем космоса и своею кистью завоевать мир“. Наконец, бесчисленное множество раз Верещагин был назван художником „гениальным“, „колоссальным“, „составляющим эпоху“, „революционером“ и „реформатором“.

Были, конечно, и порицатели — консерваторы, горько плачущие об утрате их насиженных „идеалов“ и о нарушении столь излюбленного в искусстве ничтожества содержания. Эти люди, без сомнения, спешили клеймить Верещагина именем бесшабашного „нигилиста“, не уважающего ничего „священного“ в искусстве, безотрадно давящего все, самое „дорогое“, самое „уважаемое“, самое „почтенное“ в жизни. Один из таких заклятых консерваторов, венский живописец Канон, читал даже (в ноябре 1881 года) публичную лекцию против Верещагина; другие писали, что надеяться, что верещагинская „зараза“ не коснется современных художников Европы. Но таких отсталых консерваторов было вообще немного, и множество иностранных газет с презрением указывали на своих рутинеров

и шовинистов, еще с большим презрением и усмешкой говорили о великих невеждах петербургских квасных патриотах, пробовавших укусить Верещагина в пятку. В противоположность этим последним, громадное большинство публики, художников и критиков в один голос говорили о необычайной личности русского художника, которого даже и одна-то техника доходит до изумительных результатов — все равно, и в изображении солнечных стран далекого Востока, и в изображении глубоких снегов на Балканах — все равно, в трагедии и в едкой сатире, и всегда — в изображении несчастья и страдания целых масс людских поколений, даже не дающих себе отчета, из-за чего это они так жестоко страдают. Забыв, каким-то чудом, всякую национальную зависть и ревность, французы и немцы, англичане, бельгийцы и венгерцы говорили и писали, что их новые поколения художников „должны учиться у Верещагина“, [22] что он сказал совершенно новое слово в искусстве и что им открыты новые горизонты для будущего.

Все лучшие современные художники

Франции, Англии, Германии, Бельгии (Мейссонье, Невиль, Детайль, Лейтон, Альма Тадема, Макарт, Менцель, Вернер, Амерлинг и т. д.) спешили выразить Верещагину глубокий свой энтузиазм и удивление. Менцель — один из самых тузовых между ними, с восторгом говорил про него: „Этот все может!“ (берлинская „Volkszeitung“, 8 февраля 1882 года). По словам известного венского художественного критика Ранцони, французская знаменитость, Мейссонье, восклицал перед картинами Верещагина: „Это — что-то совершенно новое, небывалое!“ („Naue Freie Presse“, 1 ноября 1880 года). Русские художники еще в 1874 году, как я указал выше, публично выразили свои глубокие симпатии к Верещагину. Антокольский и Репин, бывшие во время первой петербургской верещагинской выставки 1874 года за границей, всем талантливым существом своим горячо полюбили создания Верещагина, когда воротились [23] в Россию и узнали их. Антокольский писал мне из Москвы 28 декабря 1874 года: „Почти никогда еще искусство не обхватывало так цельно всего существа моего, как произведения Верещаги-

на... Не, знаешь, которой из туркестанских картин его отдавать преимущество... Его „Клоповник в Самарканде“ — что-то дантовское из действительной жизни... Явление Верещагина есть, без сомнения, явление болезненное, но необыкновенно сильное и поэтическое...“ Антокольский написал даже в это время целую статью для печати; к сожалению, она осталась ненапечатанной. Он делал некоторые технические замечания, даже кое-что порицал в подробностях, но в общем высказывал самое энтузиастное сочувствие новому необычайному художнику. Репин писал мне из Москвы 9 июня 1877 года: „Теперь только (увидав сам картины) я понял и оценил всю свежесть взгляда Верещагина, эту оригинальную натуральность представления! Какие есть у него чудеса колорита, и живописи, и жизни в красках! Необыкновенно! Простота, смелость, самостоятельность!..“ Едва ли не один Перов, между всеми самыми крупными нашими художниками, отнесся враждебно к картинам Верещагина. Но это был в ту минуту не прежний Перов: в 1874 году он уже разошелся со всеми прежними товарищами по

инициативе. В мыслях, во взглядах он уже изменился, поворотил на какие-то новые рельсы, в сторону от всего прежнего своего могучего творчества и направления. Он был уже не в состоянии создавать то, что прежде создавал, картины его падали, мысль бродила и фальшивила... При таких-то условиях он и написал мне (1 ноября 1874 года) то письмо, которое напечатано в первом выпуске „Вестника изящных искусств“ (статья Н. П. Собко: „В. Г. Перов“, стр. 177). Здесь он говорил, что „ничего еще не может сказать о картинах Верещагина, потому что еще сам не понял ни их смысла, ни их значения в той степени, в какой бы желал понять и уяснить их для себя“. И это Перов, до тех пор всегда такой прямой и решительный, и вдруг теперь — такой уклончивый, виляющий, явно притворяющийся! Он уже разделял тут только мнения „Современных известий“ и разных темных людей, неспособных что-нибудь понять в Верещагине. Он уже тут от всего сердца не радовался, как бывало всегда прежде, появлению нового, сильного, свежего таланта. Но что значило малое сочувствие одного, исказившегося, к

несчастью, художника, против дружного ликующего хора всего, что только было у нас самого талантливого, мыслящего и развитого между нашими художниками?

Под конец верещагинской выставки в Вене студенты различных славянских национальностей, учащиеся в Вене, устроили в честь Верещагина торжественное собрание 13 ноября 1881 года. Народу присутствовало всего до 2000 человек, одних студентов было свыше 800 человек (не присутствовали одни студенты польской национальности). Верещагин, однакоже, не был на этом торжестве: враг всех демонстраций и отличий, он за несколько дней до получения официального приглашения уехал в Париж. В приглашении этом было сказано: „Чествуя вас как русско-славянского гениального художника и великого сподвижника на поприще развития человечества, славянские студенты в Вене устраивают в честь вашу торжественный вечер, на который покорнейше пригласить вас честь имеет Комитет“. Верещагин отвечал телеграммой из Парижа: „Приветствую студентов и благодарю за честь, но приехать не мо-

гу. Будем все по мере наших сил трудиться для дела развития человечества“. „Львовская газета“, отдавая пространный отчет о торжестве, говорила, что можно без преувеличения сказать, что здесь „все славянство воздавало честь великому гению“ и что Верещагин двинул значительно вперед славянскую жизнь, славянский дух и славянское самопознание». При этом она с гордостью ссылалась на слова самих немцев, которые, не взирая на все свои антипатии, принуждены были признаться (между прочим устами писателя «Neues Wiener Tagblatt»), что идеал славянства — реализм.

В заключение обзора «европейских выставок» Верещагина, нельзя не упомянуть, что в начале эти выставки были — в Лондоне, Париже и Петербурге — совершенно бесплатные; впоследствии, вынужденный своими обстоятельствами, Верещагин назначал плату за вход на свои выставки, но такую малую, которая всех удивляла в Европе (о чем сотни раз повторено в иностранных газетах), и при этом значительно уменьшал эту плату для школ, ремесленников, простого народа и сол-

дат, а потом еще делал значительные пожертвования для разных художественных и других корпораций. Когда распорядители (например, в венском Кюнстлергаузе) требовали с него повышения, «согласно с привычками местной публики», он отказывался наотрез, говоря, что желает видеть у себя на выставке «не три тысячи графинь, а тридцать тысяч народа». Его желание исполнилось. Навряд ли еще какие другие художественные выставки нашего века были в такой степени, как его, народны и популярны.

В Петербурге, в декабре 1880 года, в течение 40 дней перебивало (говоря круглыми цифрами) 200000 человек; в Вене, с половины октября 1881 года, в течение 28 дней — 110000 человек; в Берлине, с января 1882 года, в течение 65 дней — 145000 человек; в Гамбурге, в мае-июне 1882 года, в течение 37 дней — 42000 человек; в Дрездене, в июле-августе 1882 года, в течение 36 дней — 35000 человек; в Брюсселе, в октябре-ноябре 1882 года, в течение 21 дня — 28 000 человек; в Пеште, с декабря 1882 года, в течение 40 дней — 57 000 человек. Каталогов было продано на выставках: в Петер-

бурге — 33 тысячи, в Вене — 32 тысячи, в Берлине — 45 тысяч, в Гамбурге — 12 тысяч, в Дрездене — 11 тысяч, в Брюсселе — 5 тысяч, в Пеште — 13 тысяч.

Пока продолжались эти выставки в Европе (устраиваемые с большим мастерством и вкусом, как говорят иностранные газеты, братом Верещагина, Александром Васильевичем, майором казацкого терского войска, отличившимся в болгарскую войну и в ахал-текинскую экспедицию), сам Верещагин не останавливался со своею работою. В 1881 году, после петербургской выставки, он написал несколько новых картин: «Перед атакой» (третья Плевна), «Перевязочный пункт» (после третьей Плевны) — с 2 000 раненых и множеством докторов и сестер милосердия, и «Турецкий лазарет». Иностранные критики чуть не в один голос говорят, что по изумительному письму и по страшному трагическому выражению эти картины превосходят даже большинство всех предыдущих. В 1882 году он написал еще новых «Дервишей», несколько «Индийских всадников» и вид московского Кремля. Иностранные критики сильно восхи-

щаются и этими картинами с натуры.

Верещагину 14 октября 1882 года минуло 40 лет. Он в полной силе жизни и таланта и от него должно ожидать многих еще chefs-d'oeuvre'ов. В настоящую минуту он путешествует по Индии, частью, чтоб окончательно поправиться от сильной и опасной болезни, одолевшей его весной 1882 года, частью, чтоб отдохнуть и освежиться после громадных трудов последних лет.

1883 г.

КОММЕНТАРИИ

«ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ВЕРЕЩАГИН». Очерк опубликован в 1883 году («Вестник изящных искусств», вып. No№ 1 и 2).

Вереццагин принадлежал к той плеяде больших деятелей второй половины XIX века, которая прославила русское искусство и является гордостью нашего народа.

Наряду с выдающимися деятелями русского искусства — Репиным и Крамским, Балакиревым и Бородиным, Мусоргским и Римским-Корсаковым, — Вереццагин был любимейшим художником Стасова. К творчеству Вереццагина было приковано внимание Стасова, и полная неумемной страсти деятельность художника постоянно сопровождалась не менее страстной поддержкой критика-патриота, трибуна русского реалистического искусства.

Жизнь Вереццагина была полна больших событий, обусловленных и временем, и энергичной натурой художника, твердо и решительно

тельно шедшего по избранному пути.....Дикость, необузданность, свирепость, младенческая чистота и светлость души, прямота, порывы, бесконечные выдумки и предприятия, страсть передвигаться и ездить, — так характеризовал Стасов натуру Верещагина («Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова», т. I, «Искусство», 1950, стр. 111).

Мировоззрение Верещагина, как и передвижников, формируется под влиянием материалистических идей и эстетических взглядов революционных демократов шестидесятых годов. Объективная действительность, жизнь, натура, реализм — таковы исходные позиции Верещагина в творчестве. Стасов убедительно показывает, как от академического псевдоклассицизма, от ученических картин на темы — «Избиение женихов Пенелопы возвратившимся Улиссом» и им подобных, молодой Верещагин, решительно идет к реализму, к содержательности, к изображению жизни народа. Получив «похвалу» за картину на «академическую» тему (1862), Верещагин сразу же сжигает свое произведение с тем, чтобы «не возвращаться к этой чепухе».

Этот решительный акт Верещагина по своей объективной значимости был равноценен отказу писать картины на классические сюжеты и выходу из Академии четырнадцати молодых художников во главе с Крамским в 1863 году (см. статьи: «Г-ну адвокату Академии художеств», «Академическая выставка 1863 года», т. 1; «Двадцать пять лет русского искусства», т. 2; «Двадцатилетие передвижников», т. 3). Стремясь к реализму и народности, Верещагин в 1866 году, как бы предвосхищая репинскую тему, принимается за картину «Бурлаки». Через восемь лет, в период разгара борьбы передвижников с представителями старой академической школы, Верещагин, прославивший себя «туркестанской» серией картин, публично отказывается от присвоенного ему Академией звания профессора, что находит большое сочувствие среди передовых художников и вызывает бешеную злобу у реакционеров и консерваторов. Художник-реалист, демократ и патриот своей родины, он подолгу вынужден жить за границей. «Кабы можно было дышать у нас свободно, — писал он Стасову, — конечно, я не поехал бы теперь

никуда, кроме России; посудите сами, мыслимо ли это теперь? Нашего брата, свободомыслящего художника, — заявляет он, — пошлют на казенный счет разве на поселение в Сибирь, а уж никак не для наблюдения ее. Разве я стал бы жить в Maisons Laffitte, если бы не видел абсолютной невозможности свободно работать дома?» («Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова», т. 1, 1950, стр. 8–9). Во Франции он живет в стороне от парижской буржуазной публики, посвящая все свое время творчеству (см. статью «Мастерская Верещагина», т. 1). Его взгляды на искусство и на задачи художника демократичны, принципиальны и последовательны. Говоря о своих обязанностях как художника, Верещагин заявляет, что никогда не будет писать для публики, которая «требует за свои деньги». «Пусть... за свои деньги хающая публика судит мои работы, когда они готовы, — пишет художник; — но чтобы я пустил всякое неумытое рыло рыться в моих проектах и затеях?» Никогда не дозволю, заявляет он, — «фабриканту, отдыхающему от стука и пыли своей фабрики, и éricier [23] — от вони запертой в праздник лавочки,

давать мне советы...». «Пусть эта толпа, желающая воспроизведения своих идей и вкусов... обращается к тем фешенебельным мебельщикам... имя которых легион...» «Публика, и в числе ее железнодорожный король Поляков, негодующий на тень, покрывающую одну сторону портрета, может и должна все болтать... художественный критик — нет». У публики «...в виду лишь мебель для гнезда, более или менее комфортабельная», у подлинного критика — «философия природы, жизни». «Публике нужно, чтобы в картине было более или менее ясно сказано, что она стоит больших денег... критику (таких почти нет в Европе) пусть значит, что картина мыслит и говорит» («Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова», т. 1, 1950, стр. 148, 227).

Требую от искусства «философии» жизни, мысли, содержательности, которые должны быть выражены в образах средствами живописи, Верещагин подчеркивал руководящую роль мировоззрения в творчестве (см. статью «Верещагин об искусстве», т. 3). Художественные произведения Верещагина, реалистиче-ски отражающие жизнь, раскрывающие

большое содержание, как и его теоретические воззрения, были принципиально противоположны идеалистическому лагерю в искусстве, творчеству приверженцев и последователей теории «чистого» искусства, эстетам, формалистам (см. статью «Верещагинские картины», т. 3).

К методу реалистического изображения военных событий Верещагин пришел не от традиций старой батальной живописи, в которой эффектность картины заслоняла или вовсе искажала жизненную правду. Он пошел по пути изображения народа, солдатской массы, живописного раскрытия характеров действующих лиц, их чувств, настроений. В результате различные явления, связанные с войной или сопутствующие ей, выступили в его произведениях в совершенно новом освещении, далеком от канонизированных форм батальной живописи. Верещагин, — пишет Стасов, — не продолжатель известных традиций, а живописец «войны и потрясающих трагедий», живописец «такого склада, какого прежде еще никто не видывал и не слыхивал ни у нас, ни в Европе». Стасов подчеркивает,

что в картинах Верещагина «из периода ужасной воспалительной болезни человечества — войны» громко «звучит нота негодования и протеста против варварства, бессердечия и холодного зверства, где бы и кем бы эти качества ни пускались в ход». Это «негодование против возмутительных событий прежнего и нового времени... дух протеста против безобразий и варварств в истории и жизни». Следует отметить, что Верещагин, в произведениях которого сказалось «глубокое чувство историка и судьи человечества», одним из возмутительных исторических событий считал историю «заграбастания Индии англичанами», разоблачение которой он поставил себе целью в «индийской» серии картин. Впоследствии он создал серию «Наполеон в России», в которой показал величие Отечественной войны 1812 года против иностранных поработителей русского народа. И в этом отношении страстным обличением захватнической политики звучат слова Стасова, сказанные о Верещагине: «Что Тамерлан, которого все считают извергом и позором человечества, что новая Европа, которую никто не считает ни из-

вергом, ни позором, — это все то же!»

Однако говоря о том новом и прогрессивном, что внес в историю живописи Верещагин, следует отметить, что творчество большого художника, гуманиста и патриота не лишено противоречий. Только марксистско-ленинское учение о существовании капитализма как общественно-экономической формации и о войнах «справедливых» и «несправедливых» раскрыло человечеству подлинные причины возникновения войн и вместе с тем указало ему путь к прекращению всяких войн. Верещагин был далек от правильного решения этого вопроса. В этом сказалась ограниченность его мировоззрения, проявившаяся в некоторых элементах буржуазного пацифизма. Подобная же ограниченность сказалась и в статьях Стасова о Верещагине. Однако путь, которым пошел Верещагин в решении «батального» жанра, путь изображения народа масс, их характера и отношений к той или иной войне сыграл большую роль в истории живописи. Крамской был прав, сказав по поводу «туркестанской» серии картин Верещагина, что это «завоевание России гораздо

большее, чем завоевание территориальное».

Жизнь Верещагина оборвалась трагически. В новой войне, развязанной капиталистическими хищниками, он 31 марта 1904 года погиб на броненосце «Петропавловск», который был потоплен японской миной в районе Порт-Артура.

На вечере памяти Верещагина в апреле 1904 года Репин, обращаясь к академической молодежи, «призывал ее во имя той славной творческой жизни, которую провел Верещагин, итти дальше по его следам, всегда помнить ни с чем не сравнимую верещагинскую любовь к нашему русскому народу, в особенности его глубокий патриотизм, и прокладывать свой путь художника с глубочайшей самостоятельностью и с таким же пламенным воодушевлением бороться всеми силами своего искусства, прежде всего, за великое дело мира, как боролся Верещагин, и так же, как и он, ненавидеть малейшую фальшь в своем творчестве» (Из записи И. И. Лазаревского, IV, 217).

Стасовскую характеристику творчества Верещагина см. также в «Искусстве XIX века» (т.

3).

Примечания

Здесь Филиппов говорил про младшего брата, Сергея Васильевича Верещагина, впоследствии убитого в Болгарскую войну. В это время он был также кадетом Морского корпуса.

[^^^]

2

В это время обстоятельства верещагинского семейства поправились вследствие получения богатого наследства после смерти Алексея Васильевича Верещагина, о котором говорено уже выше.

[^^^]

Картина, наделавшая в 1827 году много шума. Но скоро потом Девериа был разжалован из Рафаэлей и Паоло Веронезов и никогда уже более не поднимался в мнении французской публики.

[^^^]

Генералом А. К. Гейнсом и другими, а также г. Куном, чиновником особых поручений при генерале Кауфмане. — В. С.

[^^^]

5

«Ур» по-татарски значит: «бей! катый!» Это — обычный крик татар в бою. От него, несомненно, произошло русское «ура».

[^^^]

6

Один из этих редчайших экземпляров принадлежит автору статьи.

[^^^]

Эта картина издана в «Tour du monde» 1868 года. — В. С.

[^^^]

Барон М. П. Клодт, В. Якоби, И. Шишкин, П. За-
белло, К. Гун, барон М. К. Клодт, Г. Мясоедов,
И. Крамской, П. Чистяков, А. Попов, Н. Ге.

[^^^]

Автор статьи был г. Деммерт. — В. С.

[^^^]

Есть основание думать, что статья, подписанная «В. Брызгалов», написана самим Перовым. — В. С.

[^^^]

Вследствие просьбы нескольких ближайших знакомых Верещагина, в том числе и моей просьбы, наш посол в Лондоне, граф П. А. Шувалов, с величайшею обязательностью исходатайствовал у английского правительства официальную рекомендацию для Верещагина к индийскому вице-королю, лорду Норсбруку, на время его путешествия по Индии. — В. С.

[^^^]

12

Это случилось в 1869 году, когда Верещагин ехал из-за границы в Петербург.

[^^^]

Французский архитектор и подрядчики сильно обсчитали и надули Верещагина во время постройки.

[^^^]

«Сергей Верещагин, — говорит его брат Василий в примечании к каталогу своей выставки 1880 года, — прибывший на Дунай, увлекся бесстрашием и безоглядной храбростью Скобелева, к которому пристроился и, вместо рисунков и этюдов, делал рекогносцировки, кроки местности, разводил войска, словом, нес службу ординарца и офицера генерального штаба. По словам самого Скобелева, около него не было молодого человека более отважного и исполнительного. В продолжение двух месяцев он получил 5 ран. под ним убито и ранено 7 лошадей». Биографические статьи о нем с портретом напечатаны мною в «Пчеле», 1877, № 39 и в «Новом времени», № 555. — В. С.

[^^^]

«L'art», 1880, p. 103; венская «Vorstadt-Zeitung», 4 ноября 1881 года; венская «Deutsche-Zeitung» того же времени; берлинская «Rundschau-Zeitung», 5 февраля 1882 года; «Kölnische-Zeitung», 7 декабря 1881 года.

[^^^]

«L'art», 1880, p. 103; «Gaulois», декабрь 1879 года.

[^^^]

«Hamburger-Nachrichten», 6 мая 1882 года.

[^^^]

«L'art», 1880, p. 103; «Deutsche-Zeitung» выражает почти то же: «Отомститель посредством искусства».

[^^^]

«Deutsches-Montagsblatt», 13 февраля 1882 года.

[^^^]

Венская «Iribune», 15 ноября 1881 года; берлинский «Tageblalt», 5 февраля 1882 года.

[^^^]

Берлинская «Post», 5 февраля 1882 года; берлинские «Grenzboten», статья 1, венская «Vorstat-Zeitung», 4 ноября 1881 года, венские «Börse-Zungen», № 52, венские «Neuigkeit-Weltblatt», 20 октября 1881 года, «Pestischer Journal», 13 января 1883 года.

[^^^]

Лондонские «Che'sea News», июнь 1879 года; парижский «L'ait», 1880, р. 103; брюссельская «La Fédération artistique», 28 октября 1882 года.

[^^^]

Мелочной торговец.

[^^^]