

ВЕРЕЩАГИН

В. Верещагинъ.

ВЕРЕЩАГИН
1842—1904



А. К. ЛЕБЕДЕВ, А. В. СОЛОДОВНИКОВ

ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ

ВЕРЕЩАГИН

Andrei Lebedev, Alexander Solodovnikov

VASILY VERESHCHAGIN

ЛЕНИНГРАД „ХУДОЖНИК РСФСР“ 1987



Л $\frac{4903020000-042}{M173(03)-87}$ 42-87

© Издательство „Художник РСФСР“, 1987

Василий Васильевич Верещагин — один из крупнейших русских художников-реалистов. Его творчество получило всенародную известность и завоевало высокий международный авторитет. В истории мирового искусства за Верещагиным прочно закрепилась слава знаменитого живописца-баталиста.

Однако выдающийся художественный критик В. В. Стасов справедливо указывал на узость и неточность этого определения. И на самом деле, диапазон творчества Верещагина значительно шире батального жанра. Художник существенно обогатил также и бытовую, историческую, пейзажную, портретную живопись своей эпохи. Не случайно всемирно известный немецкий художник XIX века Адольф Менцель, пораженный разносторонностью творчества и дарования Верещагина, воскликнул: „Вот этот может все!“¹.

В батальной живописи Верещагин выступил как подлинный новатор, сказавший о войнах средствами живописи новое слово. Дело в том, что батальный жанр в мировом изобразительном искусстве на протяжении ряда веков стяжал себе неблагоприятную репутацию одного из самых условных, далеких от правды родов живописи. За сравнительно немногими исключениями, „старая“ батальная живопись представляла завоевательные войны — этот источник величайших страданий, бедствий и гибели народов — только как блистательный триумф победителей, как эффектный, красочный военный парад. Этим она служила корыстным, эгоистическим интересам господствовавших классов, содействовала лицемерному прославлению царственных полководцев и обману народных масс. Тем самым в глазах передовой демократической общественности XIX — начала XX века батальный жанр значительно скомпрометировал себя как ложный, чуждый реалистическим принципам.

Верещагин же во всем своем творчестве, в том числе и в изображении войны, выступал именно последовательным реалистом. В конце своего жизненного пути он сказал: „Я старался [. . .] всегда говорить только правду“².

Верещагин стал представителем русского искусства нового типа, искусства критического реализма, выразившего передовые идеи демократического движения пореформенной эпохи, вносящего свой вклад в освободительную борьбу и преодоление остатков крепостничества. Подобно В. Г. Перову, И. Е. Репину, В. И. Сурикову, В. Е. Маковскому, И. М. Прянишникову, Н. А. Ярошенко, Н. А. Касаткину и другим художникам-демократам, он был глубоко взволнован и потрясен невыносимыми условиями жизни и трагическими судьбами народных масс.

Верещагин выступал страстным противником и беспощадным обличителем крепостничества и его пережитков, а также всех иных видов угнетения и порабощения человека. Художник обличал тиранию, произвол властей, религиозный фанатизм, невежество, колониальное рабство, на которые обрекали трудовой народ господствующие классы.

Тему войны, разработке которой Верещагин уделял особенно много внимания, он также раскрывал с точки зрения интересов и чаяний народных масс. Рассматривая захватнические войны как вопиющее преступление, Верещагин обвинял их инициаторов и руководителей, ярко, убедительно, без прикрас раскрывал те бедствия и страдания, которые они несли народу. Перед зрителями война представала такой, какова она была на самом деле, со всеми ее тяготами, бесчеловечностью, горем и гибелью людей.

Стремясь предельно правдиво изобразить войну, Верещагин считал своим долгом лично ее увидеть и все пережить. „Слушайте, — писал он В. В. Стасову с театра русско-турецкой войны 1877—1878 годов, — я оставил Париж и работы мои [. . .] для того, чтобы быть ближе к дикому и безобразному делу избиения [. . .], 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 пехотой пойти в штыки, с казаками в атаку, с моряками на взрыв мина и т. д.“³. Верещагин добровольно участвовал в сражениях, часто подвергался смертельной опасности, был ранен, а затем и погиб на войне. Художественная правда достигалась дорогой ценой . . .

Верный показ дикого, кровавого, разрушительного характера войн был продиктован Верещагину его высокогуманными убеждениями, а совсем не стремлением к сенсации, как это порой имело место у других современных ему мастеров кисти. Менее всего желал художник поиграть на нервах толпы, подогреть шовинистические настроения или посеять анархические иллюзии о вреде всякой государственности. Им руководила острая боль за судьбы народов. Он поднял поэтому громкий голос протеста также против колониализма и политики террора, проводимой деспотическими режимами.

„У нашего художника, — писал В. В. Стасов, — всего громче звучит нота негодования и протеста против варварства, бессердечия и холодного зверства, где бы и кем бы эти качества ни пускались в ход“⁴. Реалистический, полный гуманистических устремлений показ Верещагиным военных событий знаменовал собой коренной

переворот в мировой батальной живописи, переход этого искусства на новую, значительно более высокую нравственную и художественную ступень развития.

Сторонник демократических форм общественной жизни, Верещагин с любовью и сочувствием относился к простому народу, стремился передать в своем творчестве его мудрость, силу и красоту, его высокие нравственные качества, прежде всего — беззаветную любовь к Родине. Художник написал множество портретов рядовых людей разных наций — крестьян и торговцев, нищих и рабочих, монахов и бродяг, слуг и факиров, мастеровых и странников. Но в этой коллекции не было ни одного портрета (в точном смысле слова) представителей знати!

В жизни своей Верещагин сталкивался и знакомился с императорами и президентами, генералами и аристократами, известными учеными и писателями. Возьмись он за портретные заказы — сразу открывался верный путь к славе и материальному благополучию! Но этот путь был не для Верещагина. Писать по заказам он неизменно отказывался.

Как ни значительно передовое идейно-нравственное содержание картин Верещагина, как ни драгоценны сами по себе его демократизм и народолюбие, только благодаря им художник не приобрел бы известности выдающегося мастера живописи XIX—XX веков.

Величие Верещагина заключалось в том, что его картины, наполненные передовыми идеями эпохи, были написаны ярко и выразительно, с исключительно высоким профессиональным мастерством. Художник не только блестяще овладел законами и сокровеннейшими секретами современного ему европейского искусства, но и обогатил его важнейшими завоеваниями в области пленэрной живописи. Правдивое содержание своих картин он стремился облечь в адекватную художественную форму. Враг идеализации, условности и приблизительности в искусстве, он каждое из своих полотен основывал на пристальном изучении природы, на строго выверенных наблюдениях, в процессе работы „на открытом воздухе“. Картины его опирались на живописные и графические, по-своему документальные этюды и зарисовки. Художник делал их и в жгучие морозы, и в условиях изнуряющего зноя, нередко под пулями и снарядами, с риском не только для здоровья, но и для самой жизни.

Все это помогало Верещагину воссоздавать в картинах яркое и глубокое ощущение настоящей, реальной жизни. Правда содержания органически сливалась с убеждающей, строгой правдой художественной формы, силой живописной пластики и экспрессии. Во всем чувствовалась глубокая убежденность художника в своей правоте.

Картины Верещагина в силу этих качеств неудержимо привлекали к себе многие сотни тысяч посетителей в разных странах Европы и в Америке. Они были для них истинным откровением, помогали шире взглянуть на мир и лучше понять все жгучие проблемы времени. Многие из верещагинских картин революционизировали сознание масс, помогали зрителям определить свое место в общественной борьбе. В воспоминаниях старого большевика С. И. Мицкевича есть свидетельство о том, что

картины Верещагина, вместе с произведениями И. Е. Репина, В. Г. Перова, В. И. Сурикова, властно воздействовали в революционном, антимилитаристском духе на многие и многие поколения молодежи и в России, и за рубежом⁵.

Все это говорит о том, что нельзя связывать Верещагина только с каким-либо одним жанром живописи, в том числе и с батальным. Его искусство значительно шире рамок любого жанра. Верещагин стал художником народной жизни, художником народной драмы.

„Верещагин был одним из величайших художников XIX века. И таковым он стал не потому только, что обладал великим художественным талантом, а потому, что обладал великою душою“, — писал В. В. Стасов⁶. Искусство Верещагина — выдающееся, подлинно новаторское, прогрессивное искусство, имеющее непреходящую, классическую ценность для мировой культуры. Оно по-настоящему современно и в наше бурное время.

Беспощадное обличение Верещагиным пороков современного ему общества наносило удар эгоистическим интересам, безраздельной власти господствовавших классов и правящей верхушки. Революционизирующее влияние верещагинского искусства на массы зрителей вызывало всяческое противодействие художнику со стороны охранителей и ревнителей старых общественных порядков. И не только на Родине, в России, но и в странах Западной Европы, и в Соединенных Штатах Америки. Трудной была жизнь Верещагина, жизнь-подвиг. Бессмертным осталось дело, которому он посвятил свою жизнь.

В условиях острого конфликта между Верещагиным и реакционными, правящими кругами России, последовательное осуществление художником своей благородной творческой программы требовало от него твердых убеждений, исключительного мужества, сильной воли, непреклонности в борьбе за выработанные принципы. Требовало, наконец, и неустанного трудолюбия. Всеми этими качествами художник обладал, но формировались и крепили они постепенно, на протяжении многих лет, в процессе преодоления серьезных жизненных трудностей и препятствий.

Уже годы детства и отрочества Верещагина стали важным этапом для выработки его общественных воззрений и развития сильного, непреклонного характера.

Василий Васильевич Верещагин родился 14 октября 1842 года в городе Череповце Новгородской губернии, в семье помещика среднего достатка. Детские годы до восьми лет, а затем каникулярное время он провел в отцовском имении около деревни Пертовка Череповецкого уезда.

Многодетная семья Верещагиных жила за счет оброка и барщины крепостных крестьян. Дом обслуживала многочисленная дворня. Хотя родители будущего художника и слыли в помещичьей среде сравнительно гуманными людьми, сам он с раннего детства наблюдал нередкие сцены барского произвола и угнетения крепостных, поправки их человеческого достоинства.

Добрый и очень впечатлительный мальчик мучительно воспринимал бесправие и унижение людей. Вместе с тем ему стали ненавистны и какие-либо проявления холопского раболепия, притворство и ложь.

Жизнь в помещичьей усадьбе, паразитирующей на крепостной деревне, воспитывала в Верещагине с юных лет не черты барственного и сословного высокомерия, а искреннюю любовь к людям труда, интерес к народным сказкам, к творческой фантазии крепостных.

С восьми лет родители отдали мальчика в закрытое военное учебное заведение — Александровский малолетний кадетский корпус, а затем в петербургский Морской корпус.

Рано лишившись семейного уюта, родительского внимания, ласки, будущий художник тяжело переживал разлуку с домом, деревенским привольем, друзьями. Корпусные порядки в эпоху Николая I отличались палочной дисциплиной, грубой солдафонской муштрой, бездушием и деспотизмом, что отнюдь не способствовало у многих кадетов стремлению к военно-морской службе.

Именно в годы корпусной учебы выявились и укрепились некоторые черты убеждений и характера Верещагина. Он переживал душевную травму, если сталкивался с несправедливостью или унижением человека. Не находил себе места, если наказывали розгами товарищей. Любое проявление у кадетов сословного чванства и высокомерия, а у корпусного начальства — особого благоволения к воспитанникам из знатных семейств, вызывало у него чувство негодования. Необычайно самолюбивый, Верещагин в течение многих лет стремился быть в числе наиболее успевающих и кончил Морской корпус первым по количеству баллов. Здесь проявилась его крепнущая воля, ибо в борьбе за такое первенство приходилось систематически недосыпать, жертвовать развлечениями и отдыхом. Впрочем, знания, полученные в корпусе, пошли Верещагину на пользу, особенно в последующие годы. Среди них — свободное владение английским, французским и немецким языками.

Заграничные плавания, в которых участвовали кадеты, помогли сопоставить общественные порядки буржуазного Запада с бесчеловечными, бесправными условиями жизни народа в крепостнической России. Запомнился Верещагину случай из зарубежного плавания, когда один из французов, увидев, как русский офицер бьет по лицу матроса, во всеуслышание сказал, что в их стране подобный изувер получил бы неизбежный отпор.

За границей Верещагину и другим кадетам, а также некоторым офицерам удалось познакомиться с произведениями А. И. Герцена и даже приобрести их. „Мы, гардемарины, — вспоминал потом Верещагин, — совершенно зачитывались этими книгами — столько было в них таланта, остроумия, выражения любви к ближнему и желания добра ему“⁷. Знакомство с публицистикой Герцена укрепляло неприязнь к самодержавно-крепостническим порядкам. Верещагин не поднялся до революционной деятельности, к которой призывал Герцен. Однако книги и статьи в герценовском „Колоколе“ будили в молодом человеке жажду демократических свобод.

В. В. Верещагин. *Избиение женихов Пенелопы возвратившимся Улиссом.* Эскиз. 1861—1862

Vasily Vereshchagin. *Ulysses Slaying the Suitors.* Sketch. 1861—62



В 1860 году Верещагин был выпущен из корпуса и произведен в гардемарины флота. Открывалась блестящая карьера морского офицера. Но уже в Морском корпусе у Верещагина все больше крепло стремление стать художником. А любовь к рисованию развивалась у него с детских лет. С 1858 года он стал два-три раза в неделю посещать занятия в рисовальной школе петербургского Общества поощрения художников, где проявил большие способности. Окончив корпус, Верещагин твердо решил оставить морскую службу и поступить в Академию художеств.

Подобные намерения встретили, казалось бы, непреодолимые трудности. Во-первых, военно-морское ведомство никак не хотело расстаться с наиболее способным, лучшим выпускником Морского корпуса. А, во-вторых, родители Верещагина решительно восстали против желания сына покинуть службу на флоте и стать художником. Мать считала занятия живописью унизительными для представителя старого дворянского рода, а отец отказал сыну в какой-либо материальной помощи, если он оставит карьеру морского офицера и поступит в Академию художеств.

Вопреки воле родителей, Верещагин все же вышел в отставку и в 1860 году стал студентом петербургской Академии художеств. Учитывая способности юноши, академическое начальство выделило ему небольшую денежную субсидию, и он со всем старанием и душевным пылом отдался любимому делу, проявляя недюжинные успехи.

За свои рисунки Верещагин получал награды и поощрения. Но чем дальше, тем больше зрела у него неудовлетворенность академическими „штудиями“. Господствовавшая в Академии художеств система обучения основывалась на традициях классицизма, на обязательной идеализации натуры, на условных, канонических приемах. В

своих работах учащимся полагалось обращаться преимущественно к темам мифологии, античности, религии. Даже события и деятелей отечественной истории следовало изображать на античный лад. Обучение было оторвано от окружающей реальной народной жизни и тем более от передовых идей эпохи.

Между тем обстановка в России в то время отличалась исключительной остротой общественно-политической жизни. В конце 1850-х — начале 1860-х годов сильно обострился кризис феодально-крепостнической системы. В стране возникла революционная ситуация. Под влиянием нарастающих крестьянских восстаний и общего мощного подъема демократического движения самодержавие вынуждено было подготовить и осуществить крестьянскую реформу. Вся передовая молодежь, в том числе и многие воспитанники Академии художеств, жили интересами угнетенного народа, сочувствовали ему, находились под сильнейшим влиянием сочинений В. Г. Белинского, А. И. Герцена, Н. А. Добролюбова, Н. Г. Чернышевского.

Именно в эти годы в России появились многие яркие картины, стихи, драматические произведения, романы, которые, обличая невыносимые условия жизни крестьян и городской бедноты, звали к протесту, к борьбе за социальное освобождение народа. Это и стихи Н. А. Некрасова, и пьесы А. Н. Островского, и „Записки охотника“ И. С. Тургенева, и картины В. Г. Перова („Проповедь на селе“, „Крестный ход на пасху“, „Чаепитие в Мытищах“), и многое другое.

Требования реализма, идей гражданственности, демократизма в искусстве, резкое отрицание принципа „искусство для искусства“ стали знаменем художественной молодежи. Отрыв академических „штудий“ от народной жизни и борьбы не мог не вызвать недовольства учащихся. В 1863 году произошел знаменитый „бунт“ четырнадцати учеников во главе с И. Н. Крамским, порвавших с Академией и основавших в противовес ей независимую Артель художников. Затем в 1871 году было организовано Товарищество передвижных художественных выставок.

Протест против устаревших идейно-эстетических позиций Академии художеств зрел не только у ее воспитанников, но и среди некоторой части передовых педагогов, у прогрессивной интеллигенции. Формирование общественных и художественных воззрений Верещагина происходит особенно активно именно в эти годы, в годы революционной ситуации, под влиянием политических событий, настроений учащейся молодежи, под воздействием прогрессивной литературы.

Огромное влияние оказало на Верещагина его сближение с двумя художниками-демократами и реалистами — А. Е. Бейдеманом и Л. М. Жемчужниковым. Первый из них являлся адъюнкт-профессором по академическим классам, а второй — свободным рисовальщиком и гравером, работавшим по заказам. Они помогли Верещагину понять истинные цели и задачи художественного творчества, осознать рутинность насаждавшегося Академией искусства позднего классицизма, а также отсталость, нежизненность принятой в ней педагогической системы. Настроения и мысли, которые постепенно зрели в сознании будущего художника, получили решительную поддержку со стороны его новых друзей.

В. В. Верещагин. Анапури.
1863

Vasily Vereshchagin. Anapuri.
1863



Бейдеман принадлежал к числу передовых деятелей своего времени, был близок с художниками демократического лагеря, высоко чтит А. И. Герцена. И если общественные и эстетические идеи Герцена коснулись Верещагина еще во время его учебных плаваний за границу, то теперь они, несомненно, укрепились под воздействием дружбы с Бейдеманом. Жемчужников — человек высоко гуманный — жил интересами народа. Он дружил с Т. Г. Шевченко, хорошо знал и ценил Н. Г. Чернышевского. Вероятно, под влиянием Жемчужникова Верещагин внимательно и увлеченно прочитал роман Чернышевского „Что делать?“ и его же трактат „Об эстетических отношениях искусства к действительности“, где получили гениальное обоснование принципы реалистического искусства. Сам Жемчужников еще в 1850-х годах вышел из состава учеников Академии, выступал в печати с утверждением в искусстве принципов реализма и жизненной правды.

Демократические взгляды Верещагина, его приверженность реалистическому искусству в этих условиях и исторических обстоятельствах крепили и развивались. Хотя его учебный эскиз на тему „Одиссеи“ Гомера — „Избиение женихов Пенелопы возвратившимся Улиссом“ — и получил одобрение совета Академии, сам автор, глубоко разочарованный всей системой академического обучения, остался недоволен своей работой. Он решил навсегда покончить в своем творчестве с классицизмом, изрезал одобренный эскиз и сжег его.

В середине 1863 года, незадолго до „бунта четырнадцати“, Верещагин навсегда покинул Академию художеств и отправился на Кавказ с горячим желанием видеть и

рисовать на натуре живые сцены народной жизни, национальные типы, необычную для северного глаза южную природу. Еще в Академии Верещагин по собственному влечению и по совету Бейдемана много рисовал на улицах и площадях, на рынках и в деревне. Правдивое воспроизведение реальной жизни и вынесение ей „приговора“ — вот в чем начинал отчетливо видеть смысл и назначение искусства Верещагин, все более следуя эстетическому учению Чернышевского.

Теперь он был твердо уверен, что зарисовки сцен народной жизни подвинут его по пути совершенствования профессионального мастерства гораздо быстрее, чем дальнейшая учеба в академических классах. Разрыв с Академией явился протестом Верещагина против нарочитого отрыва художественного творчества от окружающей действительности, от тех гуманистических устремлений, идей освободительного движения, которыми жила вся передовая Россия того времени.

Бескомпромиссный уход из императорской Академии говорил о том, что в характере художника продолжали кристаллизоваться и крепнуть такие черты, как решительность, смелость, самостоятельность, твердая воля, стремление к художественному познанию и воплощению в творчестве реальной жизни народа.

Путешествуя по Предкавказью, а затем по Военно-Грузинской дороге, Верещагин добрался до Тифлиса, где и прожил более года. Ради заработка он давал уроки рисования и составлял альбом зарисовок местных домашних животных. Но свободное время посвящал знакомству с жизнью народов Грузии, Армении, Азербайджана. С каким-то неистовством и одержимостью молодой художник работал карандашом, стремясь зафиксировать все характерное и интересное. Некоторые из его портретных набросков того времени, уже свободные от условностей и идеализации старой академической школы, отличаются выразительностью и остротой психологической характеристики („Лезгин Хаджи Муртуз-ага из Дагестана“, 1864). Муртуз-ага, заключенный тифлисской тюрьмы, ожидал своей участи. Мрачен и угрюм его вид. Фанатик-мусульманин, он, совершая набеги на мирное население христианской Грузии, отличался исключительной жестокостью.

Трагическая сторона постоянных кровавых междуусобиц в крае волновала художника и приводила его в негодование. Возмущали молодого Верещагина и встречавшиеся повсюду крепостнические и полукрепостнические порядки, остатки рабовладельчества, экономическая отсталость, нищета и невежество, бесправие женщин, взяточничество чиновников, лицемерие духовенства. Художник продолжал много читать, знакомясь с новой литературой на русском и иностранных языках. Видимо, именно в это время он прочитал некоторые сочинения Ч. Дарвина, укрепившие его материалистические, атеистические взгляды.

Владея техникой карандашного рисунка и акварели, Верещагин почти не работал масляными красками. Не хватало, вероятно, знаний и опыта. Отсюда возникло горячее желание поучиться у опытных художников. Верещагин как раз получил наследство от умершего дяди и решил продолжить образование в Париже, где

В. В. Верещагин. Лезгин
Хаджи Муртуз-ага из
Дагестана. Гравюра по
рисунку Верещагина 1864 г.

Vasily Vereshchagin. Lezghin
Haji Murtuz-aga of Daghestan.
Engraving from the drawing of
1864



поступил в Академию художеств и стал стажироваться в мастерской известного художника Ж.-Л. Жерома. Энтузиазм и трудолюбие позволили Верещагину довольно быстро достигнуть немалых успехов, в частности, в овладении техникой масляной живописи. Жером оценил талант и одержимость нового ученика, но не встретил с его стороны безоговорочного подчинения своим наставлениям. Мастер рекомендовал ему бесконечные зарисовки антиков, копирование картин классиков европейской живописи. По сути и здесь культивировались те же методы петербургской Академии. А Верещагин признавал теперь только работу с натуры.

В марте 1865 года молодой художник вернулся на Кавказ, куда его опять неудержимо влекло стремление жить и работать в гуще народной. „Я вырвался из Парижа, — вспоминал потом Верещагин, — точно из темницы, и принялся рисовать на свободе с каким-то

остервенением“⁸.

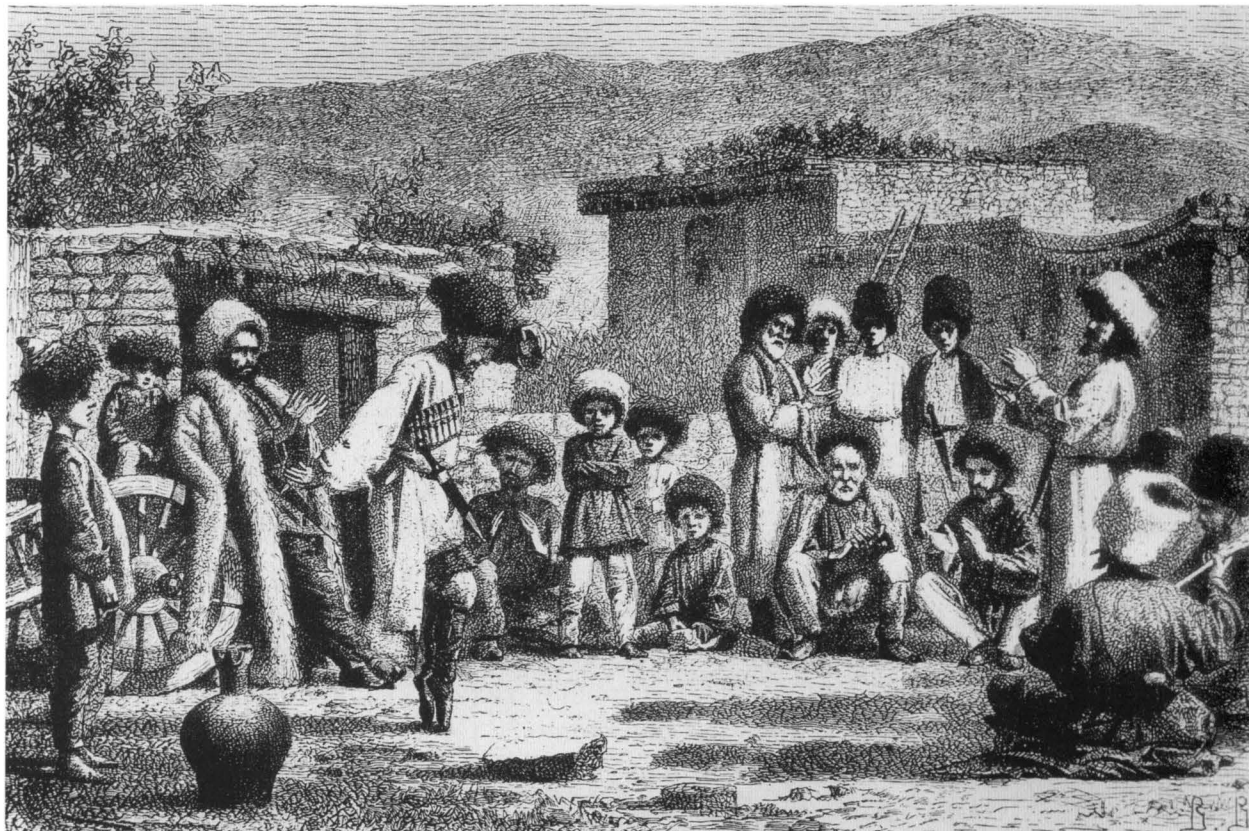
В течение полугода художник объехал многие районы Кавказа, проявляя особый интерес к драматическим событиям народной жизни. В городе Шуша, например, он наблюдал религиозную процессию мусульман-шиитов по случаю праздника Мохаррем, отличающуюся сценами дикого, фанатичного самоистязания верующих. Но некоторые участники мистерии только делали вид, будто усердно истязают свое тело, не причиняя себе на деле никакого вреда. Ложь, обман, лицемерие — неизбежные спутники религии. Такое впечатление вынес Верещагин, глядя в толпы фанатиков-изуверов.

На основе многих натуральных набросков художник создал несколько позднее большой законченный рисунок „Религиозная процессия на празднике Мохаррем в Шуше“ (1865). Это произведение раскрывает дикость традиционных религиозных обычаев, обличает религиозный фанатизм, эксплуатирующий темноту и невежество народа. Рисунок документально точен, выразителен, убедительно передает массовую сцену в пространстве, но еще несколько суховат и строго графичен.

Значительный интерес вызвала у Верещагина жизнь сектантов-духоборов и молокан, высланных из России и живущих в Закавказье. Их религия, мировоззрение и обычаи не пробудили, однако, у художника симпатии и сочувствия. Жизненной правдой отличается рисунок Верещагина той поры, изображающий молоканского пресвитера Петра Алексеевича Семенова (1865). Художник убедительно раскрыл в

В. В. Верещагин. Лезгинка.
Гравюра по рисунку
В. В. Верещагина. 1864—1867

**Vasily Vereshchagin. Lezghin
Dance. Engraving from the
drawing of 1864—67**



молоканском вожаке такие черты характера, как хитрость, властность и в то же время настороженность, недоверие к людям.

Осенью 1865 года Верещагин посетил Петербург, а затем вновь вернулся в Париж, где приступил со всем усердием к учебным занятиям. Привезя из своих кавказских путешествий большое число рисунков, Верещагин правдиво раскрыл в них огромный, дотоле почти неведомый Европе мир, изобразил картины жизни многих малоизвестных народов во всем ее своеобразии и экзотичности.

Рисунки произвели благоприятное впечатление, но на сравнительно небольшой круг зрителей, которые смогли увидеть их. Они получили высокую оценку Жерома и другого французского художника, принимавшего участие в обучении Верещагина, — А. Бида. Верещагину было мало этой аудитории. Ему хотелось показать свое творчество широким массам зрителей. Он задумал даже издавать специальный журнал, иллюстрированный сотнями своих рисунков и набросков. С изданием журнала, однако, ничего не получилось. Но здесь впервые выявилась одна из необычайно характерных особенностей всей творческой деятельности художника — его стремление с просветительских, гуманистических позиций обращаться к массовому зрителю, воспитывать в нем активного противника отрицательных, варварских сторон современной ему общественной жизни.

Уже на Кавказе явственно определилась идейно-тематическая направленность творчества Верещагина. Его глубоко интересует жизнь народа. Он фиксирует не только и не столько отдельные национальные типы, сколько сцены с большими группами людей. Техника рисунка у Верещагина стала более уверенной и совершенной. Овладевал он и живописью, хотя вплотную к работе красками приступил только в 1866 году. Всю зиму 1865/66 года Верещагин продолжал упорно учиться в Парижской академии. Его рабочий день длился пятнадцать-шестнадцать часов, как правило, без отдыха, прогулок, без посещения театров или концертов. Весной 1866 года художник оставил Парижскую академию и вернулся на родину. Так завершилось официальное обучение Верещагина.

Два года Верещагин учился в рисовальной школе, шесть лет — в петербургской и парижской Академиях художеств. Учился самоотверженно, отдавая занятиям все силы и стремления. Огромная работа над совершенствованием своего профессионального мастерства и общего образования характерна для него и во время многочисленных путешествий, и в период жизни в Петербурге, на Кавказе, в Париже, Москве, где бы он ни был. И так — всю жизнь!

Лето 1866 года Верещагин провел в имении своего покойного дяди — селе Любеч Череповецкого уезда. Внешне тихая жизнь помещичьей усадьбы, расположенной вблизи реки Шексны, нарушалась надрывными криками бурлацких ватаг, тянувших купеческие баржи. Впечатлительный и чуткий Верещагин был потрясен увиденными здесь трагическими картинами народной жизни, безысходным положением людей, превращенных в тягловых животных. Он задумал, наблюдая все это, большую картину. Сделал масляными красками этюды бурлаков, карандашом и кистью создал эскизы полотна: несколько бурлацких ватаг по двести-двести пятьдесят человек, следующих цугом одна за другой.

Передовые русские художники и до, и после Верещагина, возмущенные применением бурлацкого труда, создавали обличительные картины на эту тему. Выдающимся произведением искусства явилось полотно И. Е. Репина „Бурлаки на Волге“ (1870—1873). Можно с уверенностью сказать, что оно значительно выше замысла Верещагина, если судить по его эскизу и этюдам. Следует, однако, принять во внимание, что Верещагин задумал тему картины одним из первых, притом за несколько лет до Репина. В отличие от Репина, Верещагин стремился драматизм бурлацкой судьбы раскрыть не столько психологическими, сколько эпическими средствами. В его картине должны участвовать сотни бурлаков. По словам Верещагина, бурлацкий труд в середине XIX века встречался и в Бельгии, и в Египте. Но только в России он приобрел массовый характер, став подлинным бедствием.

Масштабно задуманная картина, направленная на привлечение общественного внимания к одной из вопиющих социальных язв пореформенной России, не была завершена. Верещагин не имел денежных средств, и ему пришлось отдавать силы и время случайным заработкам. И все же навсегда остались в истории искусства,

В. В. Верещагин. Бурлаки.
Эскиз неосуществленной
картины. 1866

**Vasily Vereshchagin. Barge
Haulers. Sketch. 1866**



помимо эскизов, выразительные этюды бурлаков, написанные непосредственно с натуры. Еще жестковата живопись, темноват колорит, но в этюдах убедительно раскрыта безысходная доля бедняков, истощенных, обессиленных, угрюмых или же полных апатии. Эти этюды — бесценный художественно-исторический документ эпохи, обличающий преступное безразличие российского самодержавия к судьбам народа.

Верещагин уже в те годы все более проявляет себя как противник теории „искусство для искусства“, приверженец искусства критического реализма, проникнутого идеями гражданственности и служения интересам народа.

Неутолимая жажда познания, стремление увидеть малоизвестные, но существенные стороны жизни страны побудили Верещагина поехать в Туркестан. В своих автобиографических записках художник отмечает еще одну важную причину, толкнувшую его на новое путешествие. „Поехал потому, что хотел узнать, что такое истинная война, о которой много читал и слышал и близ которой был на Кавказе“.

В это время развернулись активные военные действия русской армии против бухарского эмирата за присоединение Средней Азии к России. Военные события влекли и интересовали Верещагина не со стороны стратегии или тактики сражений, а как общественно-политическое явление, в условиях которого живет, трудится, борется, страдает или торжествует народ каждой из сражающихся сторон.

Никаких заранее сложившихся мнений и представлений о войне, никаких антимилитаристских убеждений в это время у художника еще не было. Приглашенный К. П. Кауфманом, генерал-губернатором Туркестана и командующим русскими вой-

В. В. Верещагин. Бурлак с шапкою в руке. Этюд к неосуществленной картине „Бурлаки“. 1866

Vasily Vereshchagin. Barge Hauler with a Hat in His Hand. Study. 1866



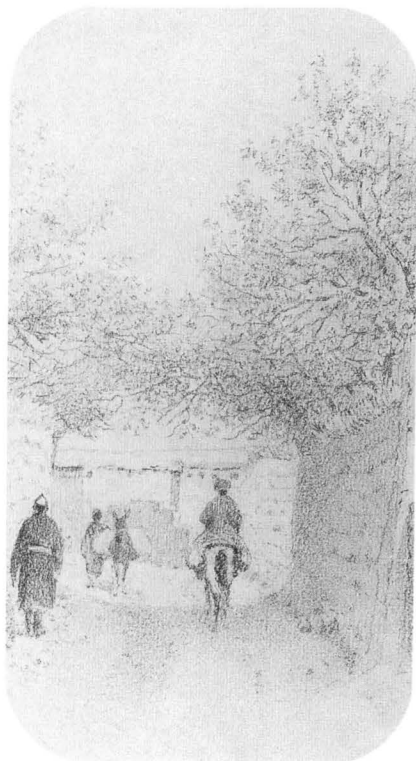
В. В. Верещагин. *Бурлак,*
держатыйся руками за ляжку.
Этюд к неосуществленной
картине „Бурлаки“. 1866

Vasily Vereshchagin. *Barge*
Hauler Pulling at a Strap. Study.
1866



В. В. Верещагин. Улица в деревне Ходжагенте. 1868

Vasily Vereshchagin. Street in the Village of KhodzhiKent. 1868



сками в Средней Азии, состоять при нем в чине прапорщика, Верещагин отправился в августе 1867 года в Ташкент и Самарканд. Художник условился с Кауфманом, что никаких чинов по службе ему давать не будут, что он сохранит свою гражданскую одежду и получит право свободного передвижения по краю для зарисовок и этюдов.

Длинный путь из Петербурга в Ташкент и многочисленные поездки по Туркестану в течение, примерно, девятнадцати месяцев Верещагин использовал для создания серии рисунков и этюдов масляными красками, изображающих жизнь народов Средней Азии, города и поселки, крепости и исторические памятники. В его альбомах запечатлены колоритные типы узбеков, таджиков, казахов, киргизов, цыган, евреев, а также встречавшихся ему афганцев, индийцев, персов, китайцев — людей разного возраста и общественного положения. Этим работам присуща нередко довольно выразительная психологическая характеристика персонажей. К при-

меру, карандашные портреты богатых и знатных людей края как бы излучают самодовольство, высокомерие и надменность. Вместе с тем художник передавал свое восхищение красотой людей из народных низов, пленительной южной природой, плодородными степями, величавыми горами, окутанными вдали сиренево-синей дымкой, бурными горными речками. Искренний восторг вызывали знаменитые архитектурные памятники средневековья, яркие праздничные костюмы, нарядные кибитки, красочный убор верблюдов и лошадей.

Но интересы Верещагина шли гораздо дальше экзотических особенностей края и его достопримечательностей. Он внимательно всматривался в местные общественные отношения, для чего знакомился с людьми, посещал базары, чайханы, мечети, постоялые дворы. Его возмущали всюду встречавшиеся остатки рабовладельчества, работоторговля, угнетенное положение беднейших слоев населения, полное бесправие женщин, сцены удручающей нищеты, а наряду с этим — паразитизм массы странствующих дервишей, зверские истязания людей, неугодных феодальным владыкам. Дикие пережитки старины здесь процветали, в сравнении с Россией, в еще более страшных и уродливых формах.

Из огромного количества рисунков этой поры выделяются тонкостью и тщательностью исполнения листы под названием „Улица в деревне Ходжагенте“, „Бывшее укрепление Кош-Тигермень“, „Ход в зиндан (подземная тюрьма) в Самарканде“, „Въезд в город Катта-Курган“ (все 1868 г.). Среди этюдов, написанных масляными

В. В. Верещагин. Постоялый двор близ Ташкента. 1867

Vasily Vereshchagin. Inn Near Tashkent. 1867



красками в том же 1868 году, необходимо отметить два: „Люлли (Цыган)“ и „Афганец“.

В конце 1860-х — начале 1870-х годов техника Верещагина стала значительно более зрелой, уверенной и впечатляющей. Рисунок, более мягкий, живописный, умело передавал тончайшие отношения и светотеневые переходы, эффекты освещения, отличался предельной точностью сходства с натурой. Несколько возросло умение художника и в масляной живописи, хотя здесь успехи были пока значительно скромнее. В этюде „Афганец“ автор применил звучный локальный цвет, преодолев присущую ему в „Бурлаках“ темноватость и жухлость колорита. Он уверенно очертил фигуру человека, но не сумел еще достаточно убедительно связать ее с пространством.

Серия рисунков и этюдов, исполненных Верещагиным в 1867—1868 годах, представляет собой совершенно уникальный труд, наглядную энциклопедию жизни и быта народов Средней Азии середины XIX века. Однако рисунки (а отчасти и этюды), хотя и отличаются артистизмом исполнения, хотя и имеют самостоятельное художественное значение, были для Верещагина в значительной мере только подготовительным материалом к картинам, написанным позднее, в конце 1860-х — начале 1870-х годов.

Узнав в апреле 1868 года о том, что бухарский эмир, находившийся в Самарканде, объявил русским войскам „священную войну“, Верещагин устремился вслед за армией навстречу неприятелю. „Война! И так близко от меня! В самой центральной

В. В. Верещагин. *Узбек,
старшина (аксакал) деревни
Ходжагент. 1868*

Vasily Vereshchagin. *Uzbek, the
Elder of the Village of
KhodzhiKent. 1868*



В. В. Верещагин. Мальчик
солон. 1869—1870

Vasily Vereshchagin. Solon Boy.
1869—70



В. В. Верещагин. *Наряд киргизки-невесты с головным убором, закрывающим лицо.* 1869—1870

Vasily Vereshchagin. *Kirghiz Wedding Attire with a Paranja.* 1869—70



Азии! Мне захотелось поближе посмотреть на тревогу сражений, и я немедленно покинул деревню“¹⁰.

Верещагин не застал сражения, развернувшегося на подступах к Самарканду 2 мая 1868 года, но содрогнулся перед картиной трагических последствий этого сражения. „Я никогда не видел поля битвы, и сердце мое облилось кровью“¹¹. Эти слова художника — крик ужаса еще не огрубевшей, впечатлительной души, получившей первый толчок для глубоких размышлений о том, что же такое война. Отсюда было еще очень далеко до выработки твердых антимилицаристских взглядов. И все же первое сильное потрясение имело далеко идущие последствия.

Остановившись в занятом русскими Самарканде, Верещагин принялся за изучение жизни и быта города. Но когда основные войска под командованием Кауфмана ушли из Самарканда для дальнейшей борьбы с эми-

ром, малочисленный гарнизон города заперся в цитадели и подвергся осаде со стороны многотысячных войск шахрисабзского ханства и восставшего местного населения. Противники превосходили силы русских чуть ли не в восемьдесят раз. От их огня ряды мужественных защитников самаркандской цитадели сильно редели. Положение порой становилось просто катастрофическим. Верещагин, сменив карандаш на ружье, влился в ряды обороняющихся.

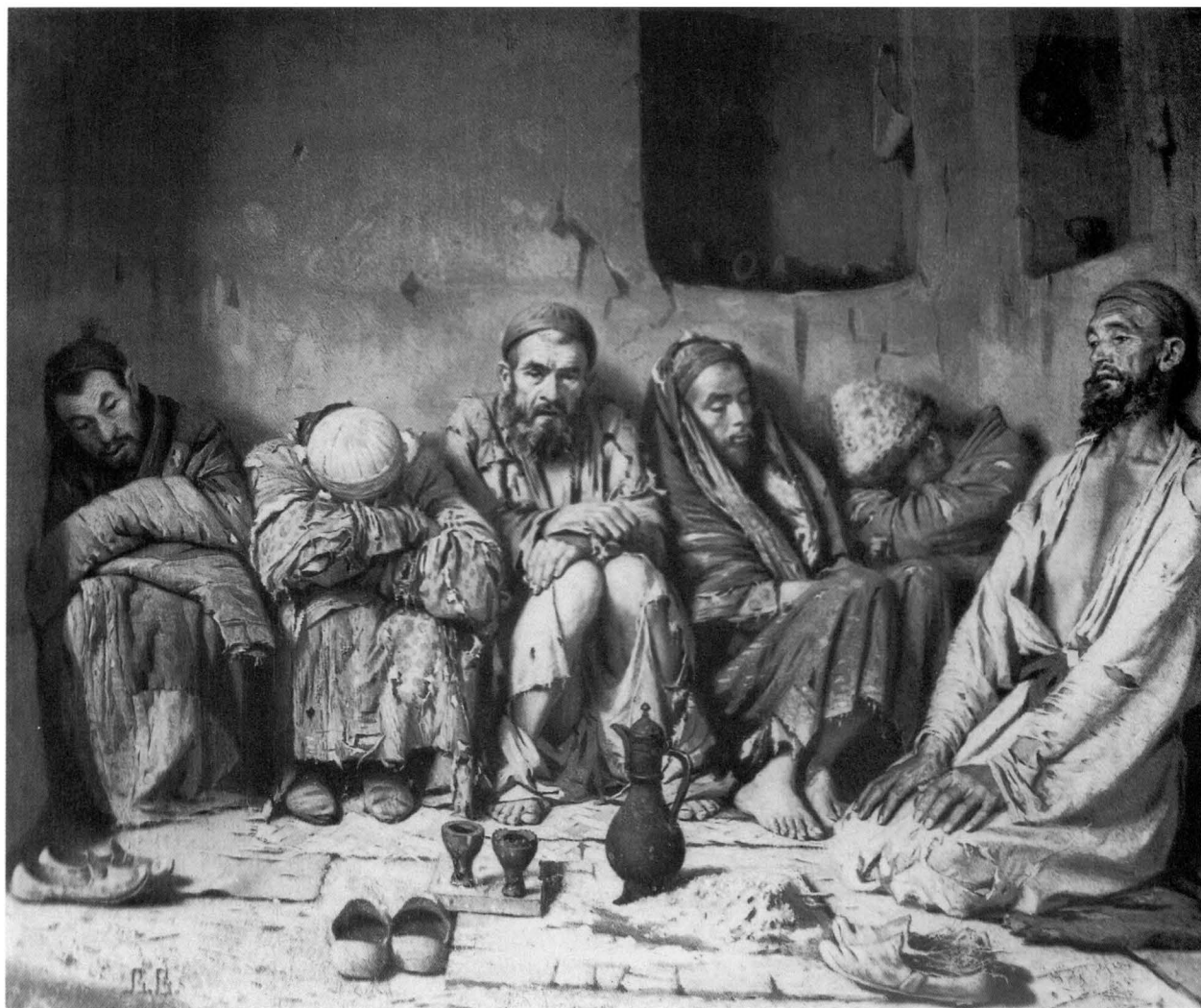
С исключительной энергией и поразительной смелостью он участвовал в защите крепости, не раз водил солдат в рукопашные схватки, с опасностью для жизни вел разведку противника, всюду шел впереди. Пулей было расщеплено его ружье на уровне груди, другая пуля сбила шляпу с головы. Сильный удар камнем поранил ногу. Мужество, хладнокровие, распорядительность художника создали ему высокий авторитет среди офицеров и солдат отряда.

Осажденные выстояли, осада, наконец, была снята. Георгиевская дума присудила Верещагину, первому из участников обороны, Георгиевский крест четвертой степени. Верещагин принял его и постоянно носил. От всех других наград он неизменно и категорически отказывался.

Самаркандская оборона не только закалила характер и волю Верещагина, но и заставила его поразмыслить о пережитом и увиденном. Ужасы битвы, гибель и страдания массы людей, зверства неприятелей, подвергавших пленных мучительным пыткам и отрезавших им головы, — все это оставило в сознании художника неизгла-

В. В. Верещагин. Опиумеды.
1868

Vasily Vereshchagin. Opium
Eaters. 1868



димый след, сильно волновало и мучило его. Он потом говорил, что взгляды умирающих остались для него мучительным воспоминанием навсегда.

В результате поездки в Туркестан и на основе собранного там художественно-документального материала Верещагин создал четыре картины в разных, так сказать, жанрах. Две посвящены некоторым сторонам тогдашнего среднеазиатского быта, а две — эпизодам военных событий. Но все картины заключают в себе гневный протест против дикостей, варварства, жестокости, гибели людей, против темноты и невежества, религиозного фанатизма и нищеты. Здесь находит продолжение та отчетливая гуманистическая тенденция, которая впервые проявилась еще в кавказской серии рисунков, а затем в „Бурлаках“. Эта тенденция сближала искусство Верещагина с творчеством других представителей критического реализма и выражала передовые идеи освободительного движения пореформенной России.

Из жанровых картин особенно значительно полотно „Опиумеды“ (1868). В

грязном, нищенском притоне бедняков-наркоманов шестеро отверженных пытаются найти забытие от горестей и страданий. Они разместились в разных позах и испытывают разную степень дурманного опьянения. Некоторые еще погружены в глубокий „сладостный“ сон или полную иллюзий дремоту. А один уже проснулся. Трагичен вид этого несчастного оборванца. Все грезы остались позади, и ему предстоит снова столкнуться с жестокой и горькой реальностью. Своей картиной Верещагин как бы говорит, что наркомания, катастрофически разрушающая здоровье людей, в первую очередь поразила здесь беднейшие слои населения, стала их бичом и уделом. Картина правдива, хорошо скомпонована, замечательна жизненностью и выразительностью человеческих типов. Однако ее несколько мутный, сухой колорит свидетельствует о том, что в живописи художник еще не добился таких успехов, как в рисунке.

Две картины на военные сюжеты — „После удачи“ и „После неудачи“ (обе 1868 г.). На первой воины бухарского эмира „любуются“ отрубленной головой русского солдата. Картина обличает варварские обычаи среднеазиатских ханств, где феодальные владыки за каждую голову убитого неприятеля выдавали жалкую награду. Картина же „После неудачи“, навеянная событиями самаркандской обороны, изображает русских солдат у крепостной стены, спокойно стоящих и беседующих среди трупов поверженных неприятелей. Художник явно осуждает полное равнодушие к смерти людей, отвратительное огрубление и очерствление душ, порожденные войной.

И та, и другая сцены раскрывают трагические последствия сражений, жестокие нравы в среде обеих воюющих сторон. Такая трактовка событий войны явилась новым словом в отечественной батальной живописи, по давней традиции возвышавшей военные события и их участников как рыцарей доблести и победы. Уже здесь Верещагин положил начало своим последующим сериям антимилитаристских картин.

Картина „После удачи“ написана звучными, светлыми красками, с использованием локального цвета и знаменует собой успех художника в преодолении недостатков, присущих колориту „Бурлаков“ и „Опиумоедов“. Однако автор не умеет еще средствами живописи передать цветовую гармонию действительности и убедительно изобразить световоздушную среду. Колорит и этой картины все еще несколько жесткий.

В конце 1868 года Верещагин через Петербург отправился в Париж, а затем снова вернулся в русскую столицу, куда в марте 1869 года приехал также Кауфман со своим штабом. В Петербурге художник развил бурную деятельность по организации туркестанской выставки. По его инициативе, поддержанной Кауфманом, в столице были экспонированы зоологические, минералогические, этнографические коллекции, характеризующие Среднюю Азию. Здесь же художник показал и некоторые свои этюды, рисунки и картины. Так впервые реально проявилось постоянное стремление Верещагина донести плоды своего творческого труда до широких кругов зрителей.

Выставка имела успех, о работах Верещагина заговорила пресса. Крупнейший представитель демократического реалистического искусства И. Н. Крамской о

В. В. Верещагин. *Развалины
театра в Чугучаке. 1869—1870*

Vasily Vereshchagin. *Ruins of
the Theatre at Chuguchak.
1869—70*



выставке и о произведениях Верещагина позднее говорил: „Выставку эту я помню слишком хорошо, был на ней много раз, и все с большим удивлением и удовольствием любовался его картинами, сознавая, какая великая сила заключена в неизвестном тогда имени“¹². Давая положительную оценку экспонированным работам Верещагина, ни один критик тогда еще не осмыслил и не раскрыл своеобразия идейной и социальной направленности его творчества.

После закрытия выставки Верещагин вновь отправился в Туркестан, на этот раз через Сибирь. Поездка сибирскими трактами позволила художнику познакомиться с мрачными картинами жизни политических каторжан и ссыльных, с карательной политикой самодержавия, что вызвало у него чувство горячего негодования.

Живя в Ташкенте, Верещагин неумоимо путешествовал и неустанно работал. Он ездил по территории Киргизии и Казахстана, вдоль китайской границы, вновь побывал в Самарканде, посетил Коканд. Во время одной из таких поездок, находясь в составе небольшого вооруженного отряда, художник снова участвовал в жарких сражениях против нападавших на отряд разбойничьих шаек одного из местных султанов. Опять проявляя смелость и отвагу, Верещагин много раз во время рукопашных схваток подвергался смертельной опасности.

В. В. Верещагин. *С гор на долины. Начало 1870-х гг.*

Vasily Vereshchagin. *From the Mountains into the Valley. Early-1870s*



Во время второго путешествия в Туркестан Верещагин особенно много и очень успешно работал в области живописи. Теперь он свободно владел звучными красками, красочной гармонией, легко и правдиво передавал пространство, световоздушную среду. Об этом свидетельствуют „Развалины театра в Чугучаке“ и „Киргизские кибитки на реке Чу“ (оба 1869—1870 гг.). Серия замечательных этюдов, посвященных Чугучаку, изображает развалины и остатки чудесных памятников и жилых построек некогда цветущего города, погибшего в результате междоусобной племенной резни.

В последние месяцы пребывания в крае Верещагин написал ряд картин на темы жизни и быта Средней Азии. Это — „Нищие в Самарканде“, „Политики в опиумной лавочке. Ташкент“, „Дервиши в праздничных нарядах. Ташкент“ и „Хор дервишей, просящих милостыню. Ташкент“ (все 1870 г.). Картины правдиво передают характерные типы и сцены туркестанской улицы того времени, раскрывают глубокую порочность условий общественной жизни, при которых нищенство и тунеядство стали трагическим массовым бедствием.

Живопись картин уверенная, базируется на звучных, ярких красках. Она носит теперь своеобразный „ковровый“ характер. Колоритен типаж картин, почти осяза-

емо рельефны фигуры, убедительно передано пространство и освещение. В полной мере здесь проявились такие стороны творчества Верещагина, как внимание к деталям, предельная завершенность исполнения целого и частей. Однако в этих картинах утрачена та глубина психологической характеристики персонажей, которая отличала „Опиумоедов“. Движение вперед осуществлялось не без некоторых утрат.

Для обобщения накопленного в Туркестане материала Верещагин поселился с начала 1871 года в Мюнхене, где и приступил к созданию большой серии картин. Как и раньше, значительную часть полотен художник посвятил изображению быта Средней Азии 1860-х годов. Сюжетами остальных картин стали события военного характера, преимущественно эпизоды войны за присоединение Туркестана к России. Но обе группы полотен объединены одной идеей — страстным обличением условий жизни, калечащих и губящих народ. Духом гуманизма, демократическими устремлениями проникнута вся туркестанская серия.

Правда, среди полотен, посвященных бытовым темам, встречаются и красочные, праздничные сюжеты из народной жизни, воссоздаются яркие национальные типы („Богатый киргизский охотник с соколом“, 1871). Однако в главном жанровые картины развивают ту тенденцию, которая заложена уже в „Опиумоедах“.

Картина „Продажа ребенка-невольника“ (1872) — это гневный протест против рабства и работорговли. Для русской действительности пореформенной эпохи с присущими ей остатками и пережитками крепостнического рабства картина представляла не просто исторический или этнографический интерес. Она была необыкновенно жизненна, актуальна и близка широким кругам русских зрителей, особенно трудовому народу и демократически настроенной интеллигенции.

Художник изобразил сцену купли-продажи мальчика лет пяти-шести. Через дверь небольшого помещения яркий свет падает и на живой „товар“, и на торгующихся богатых стариков. С юной жертвы сняты одежды, чтобы лучше ее рассмотреть. От этого фигурка мальчика кажется совершенно беспомощной, ничем не защищенной. Выразителен облик и важного покупателя, расплывшегося в плотоядной улыбке, и отвратительного угодливого продавца.

С большим мастерством, яркими насыщенными красками, с использованием локального цвета написаны и фигуры, и интерьер. Композицией, светом выделены главные персонажи, роль каждого из которых становится предельно ясной. Это вполне зрелая реалистическая картина тридцатилетнего мастера, содержащая значительную идею и тот „приговор“ действительности, к которому призывал Чернышевский.

Картина „Узбекская женщина в Ташкенте“ (1873) раскрывает еще одну грань среднеазиатского быта — вековое порабощение женщины, закрепощенной, угнетенной и скрытой от мира паранджой. Полотно „Самаркандский зиндан (Подземная тюрьма)“ (1873), написанное с применением скупых, неярких красок и основанное на градациях светотени, изображает подземную тюрьму-клоповник, в которую среднеазиатские феодалы пожизненно заточали свои жертвы. Еще живые и уже умершие

В. В. Верещагин. *Узбекская женщина в Ташкенте.* 1873

Vasily Vereshchagin. *Uzbek Woman in Tashkent.* 1873



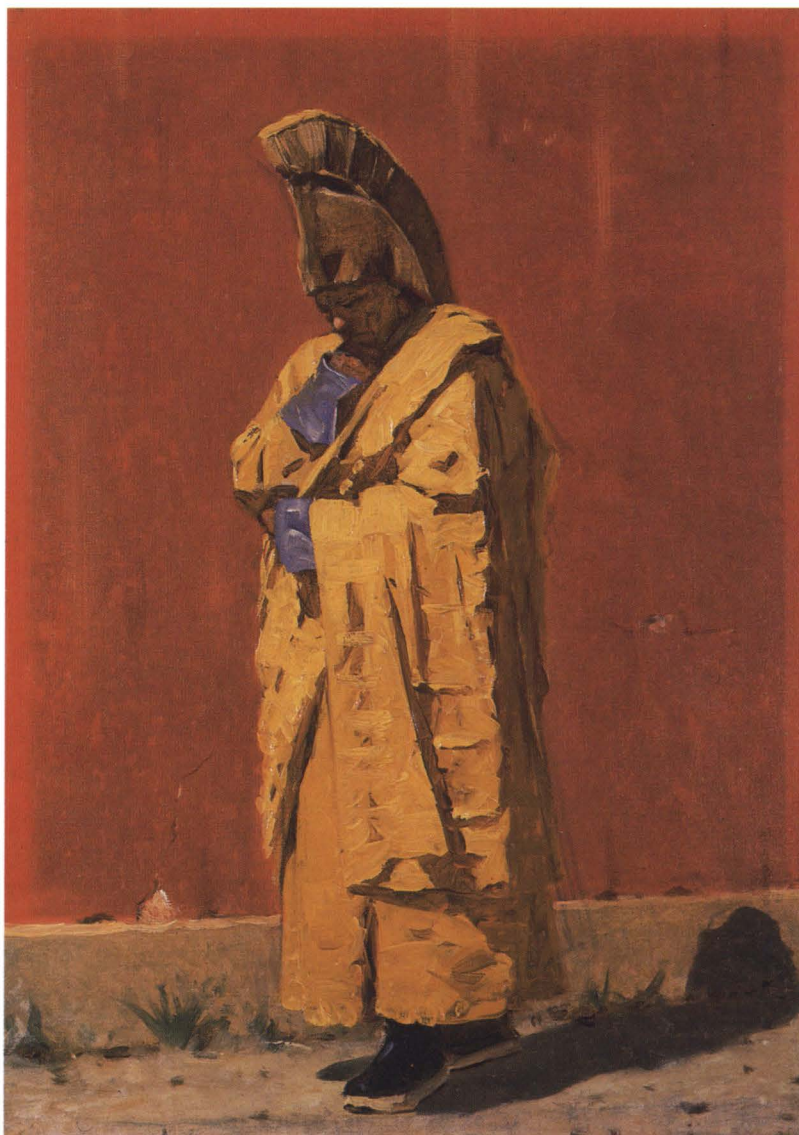
находятся в этой ужасной яме вместе. Слабый свет, едва проникающий в сырую темницу сверху, напоминает о том, что где-то еще существует жизнь, солнце, движение, а здесь царят полная безнадежность и скорбь . . . Вертикальный формат картины усиливает впечатление полной отрешенности узников от внешнего мира.

Верещагин не выдумал сюжет этой картины. Он сам видел подобные зинданы, спускался в них, чтобы сделать этюды и зарисовки. Но по ассоциации картина заставляла зрителя обращать мысленные взоры и к казематам Петропавловской крепости, и к быту закованных в кандалы сибирских каторжан . . .

Великолепны еще два произведения из среднеазиатской жизни, в каком-то смысле парные, перекликающиеся между собой. Это историческое полотно „Двери Тамерлана“ (1872—1873) и бытовая картина „У дверей мечети“ (1873). Первая

**В. В. Верещагин. Калмыцкий
лама. 1873**

**Vasily Vereshchagin. Kalmuk
Lama. 1873**



картина передает сцену былого величия империи Тимура. Владыки на полотне нет. Но два воина в великолепных одеждах и при полном вооружении так надежно охраняют роскошные двери покоев, что сразу ощущается грозная мощь Тимура. Внешняя торжественность и монументальное величие обстановки лишь подчеркивают бездушие стражей-воинов, их слепую, рабскую покорность своему страшному и жестокому повелителю. Картина написана яркими красками, в стиле хорошо сгармонированных восточных ковров. Она удивительно жизненно и рельефно передает человеческие фигуры, нарядные костюмы, изумительно красивые резные двери, всю пышность и богатство быта феодальных владык.

Полотно „У дверей мечети“ также воспроизводит редкие по красоте и художественной отделке двери одной из чудесных мечетей Туркестана. Но сцена взята

В. В. Верещагин.
Самаркандский зиндан
(Подземная тюрьма). 1873

Vasily Vereshchagin. *Zindan.*
Underground Gaol in
Samarkand. 1873



художником из современности. На фоне стены и резных дверей — двое нищих в грязных, рваных пестрых халатах, занятые поисками докучливых насекомых. Замечательно правдивы здесь люди, костюмы, вся обстановка. Мысль картины ясна. Былое величие восточной феодальной цивилизации, жестокой, бесчеловечной, но все же хоть внешне репрезентативной, сменилось полным упадком и вырождением среднеазиатских ханств. Теперь вместо величавых воинов внимание привлекают нищие-тунеядцы, потерявшие человеческий облик. Они — главная примета остановившейся в своем развитии жизни.

Военная серия туркестанских картин включает в себя множество полотен, в том числе эпизоды боевых событий, лично наблюденные художником в Туркестане. Некогда увиденное и пережитое на войне заставило Верещагина в конце 1860-х — начале 1870-х годов мысленно снова все перечувствовать и воспроизвести. Таким образом, уже в конце пребывания в Туркестане у Верещагина возник взгляд на войну, в корне отличный от официального, насаждаемого и пропагандируемого самодержавием. Годы, проведенные в Мюнхене, позволили еще серьезнее продумать все вопросы, касающиеся войны, понять, что завоевательные войны несут людям гибель и разрушения. Они народам не нужны и враждебны.

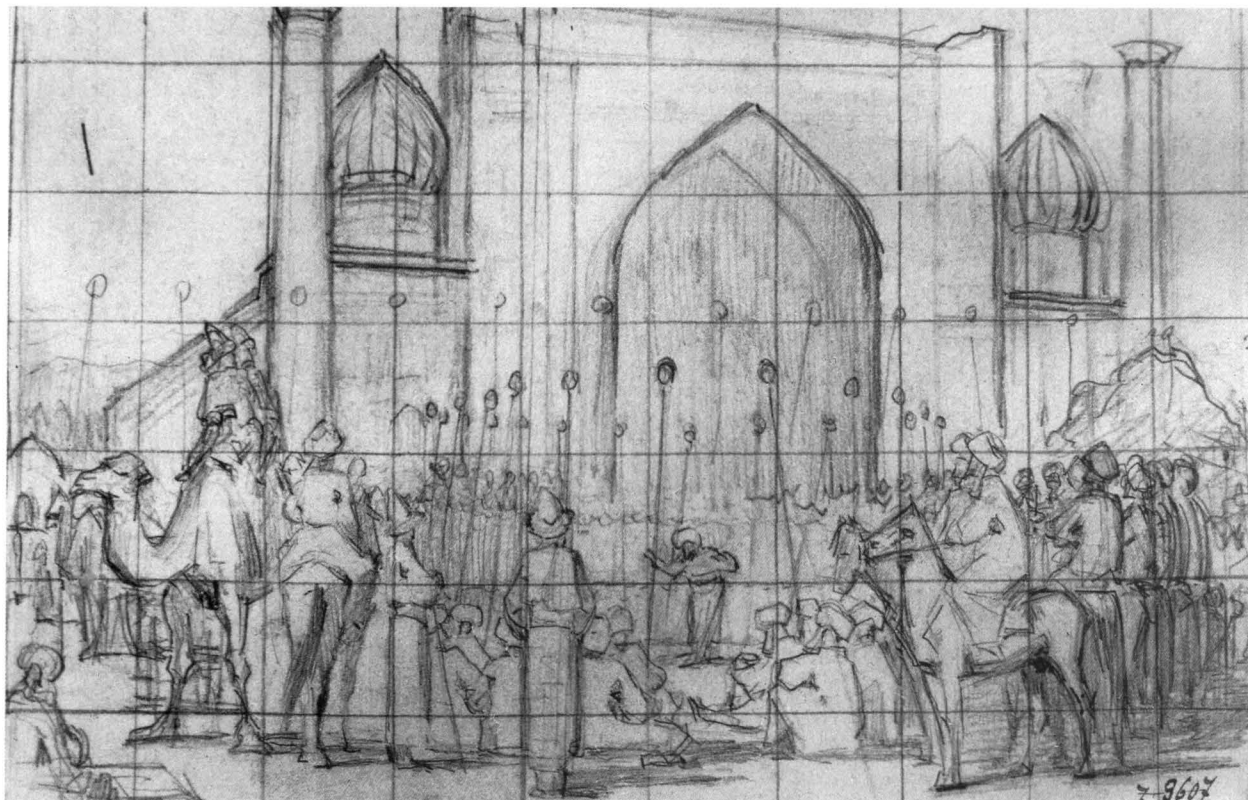
Примечательна в этом отношении картина „Смертельно раненный“ (1873) — живой, реальный эпизод, увиденный художником, сцена предсмертных страданий человека и его гибели. В картине „Забытый“ (1871) изображен павший русский солдат, оставленный ушедшими товарищами на поле сражения и ставший добычей хищного воронья. Хотя подобной драматической сцены лично художник и не видел, он по своему военному опыту хорошо знал, что такие случаи бывали и не так уж редко.

Главное место среди туркестанских картин на военные сюжеты принадлежит серии из семи полотен, имеющей общее название „Варвары“. В нее входят картины „Высматривают“ (1873), „Нападают врасплох“ (1871), „Окружили — преследуют . . .“, „Представляют трофеи“, „Торжествуют“ (все 1872 г.). „У гробницы святого — благодарят всевышнего“ (1873) и „Апофеоз войны“ (1871). В этих произведениях последовательно возникают эпизоды борьбы одного из русских отрядов с воинами среднеазиатских ханов, а затем гибели отряда в песках Средней Азии. Здесь переданы с неподкупной правдой и героизм рядовых бойцов, и варварство обычаев бухарского эмирата, где как товар покупались и продавались головы погибших русских солдат.

В картине „Окружили — преследуют . . .“ показан малочисленный пеший русский отряд, окруженный и атакованный со всех сторон в горной долине многочисленными войсками хана Садыка. Поредели ряды русских воинов. Многие ранены или убиты. Мало надежды на спасение. Но оставшиеся в живых сплотились и решительно сражаются до последнего дыхания, проявляя беспредельное мужество и стойкость. Удивительно выразительны фигуры воинов, их позы, движения. Прекрасно передана суровая мощь горных цепей, как бы помогающих окружению русского отряда. С

В. В. Верещагин.
*Торжествуют. набросок
эскиза картины того же
названия. Ок. 1872 г.*

Vasily Vereshchagin. Rejoicing.
Sketch. Ca. 1872



большим мастерством художник изобразил световоздушную среду, долину, наполненную дымом и пылью, сквозь которые мчатся атакующие всадники хана.

Действие картины „Торжествуют“ происходит на площади Регистан в Самарканде, заполненной народом. На высоких шестах, расставленных по сторонам площади, насажены головы убитых русских солдат. В самом центре толпы мулла, ссылаясь на аллаха, одобряет изуверский обычай надругательства над павшими врагами, призывает к „священной войне“ с русскими и разжигает религиозные страсти. „Ковровый“ колорит картины, звучные яркие краски, строгий рисунок, продуманная композиция, великолепно переданный солнечный свет — все это придает полотну жизненную достоверность, почти реальную осязаемость.

Заключительная картина, как бы венчающая всю серию, — „Апофеоз войны“ — изображает исклеванную хищными птицами, изъеденную шакалами пирамиду из человеческих голов, возвышающуюся среди раскаленных песков Средней Азии. Подобные чудовищные пирамиды по приказу среднеазиатских завоевателей воздвигались не только в древние эпохи, но и во времена, близкие Верещагину. Сравнительно небольшие груды черепов художник видел и собственными глазами во время поездки вдоль китайской границы. О пирамидах черепов, возникавших по приказу среднеазиатских деспотов даже в начале и середине XIX века, рассказывали очевидцы, и это нашло отражение в печати.

В. В. Верещагин. У дверей мечети. 1873. Фрагмент

Vasily Vereshchagin. At the Door of a Mosque. 1873. Detail



Однако художник, в значительной мере под влиянием вспыхнувшей франко-прусской войны 1870—1871 годов, желая придать своему произведению философский смысл, стремясь обличить инициаторов захватнических войн не только в Средней Азии, но в любых других частях мира, снабжает картину надписью: „Посвящается всем великим завоевателям: прошедшим, настоящим и будущим“. В письме Стасову Верещагин говорил, что „Апофеоз войны“ — столько же историческая картина, сколько сатира, сатира злая и нелюбезная“¹³.

Активную роль в раскрытии идеи „Апофеоза войны“ играет пейзаж. Мастерски написана безжизненная степь, выжженная зноем, с руинами памятников, принадлежавших некогда высокой цивилизации и разрушенных по воле завоевателей. Серовато-желтый колорит хорошо передает состояние иссушенной природы и ощущение погибшей жизни. Он свидетельствует о дальнейших живописных успехах художника, достигающего большого тонального единства в изображении предметного мира и световоздушной среды.

Картина „Апофеоз войны“ и ее посвящение полностью сохраняют свое саркастическое звучание и в наше время, когда завоевательные войны не только не прекратились, но приобрели в сотни, в тысячи раз более разрушительные масштабы.

Новаторство реалистического творчества Верещагина, проявившееся уже в туркестанской серии картин, а затем успешно развивавшееся и далее, заключалось не только в его гуманистической, антимилитаристской направленности. Оно выявило также и другой важный идейный принцип художника. В его картинах именно одетый в шинели народ, солдатская масса, а отнюдь не сиятельные полководцы, выступала главной решающей силой военных событий. В такой трактовке войны тоже нашел свое яркое выражение демократизм выдающегося русского художника.

При всем этом нельзя не отметить здесь некоторую идейную ограниченность Верещагина. Конечно, объективно присоединение Средней Азии к России явилось исторически прогрессивным актом, приобщило отсталые народы к более высокой русской культуре и русскому демократическому движению, избавило их от участи стать рабами английских колонизаторов, положило конец междуусобиям и изуверским обычаям в крае. Это присоединение способствовало хозяйственному, политическому и культурному развитию Средней Азии.

Однако нельзя забывать о том, что русский царизм выступал здесь как реакционная сила и вел в корыстных целях захватнические войны, в которых гибла масса людей. Верещагин тогда еще не поднялся до того, чтобы раскрыть и эту сторону современной ему действительности, развенчать царских генералов и их вдохновителей.

Тем не менее, начиная с туркестанской серии картин, оценивающей события войны с точки зрения жизненных интересов народа, в лице Верещагина вошел в мировое искусство новый, крупный художник.

В показе ужасов и страданий, которые несли народам мира завоевательные войны, а вместе с тем и в осуждении этих войн, Верещагин имел очень немногих

В. В. Верещагин. *Апофеоз войны.* 1871. *Фрагмент*

Vasily Vereshchagin. *Apotheosis of War.* 1871. *Detail*



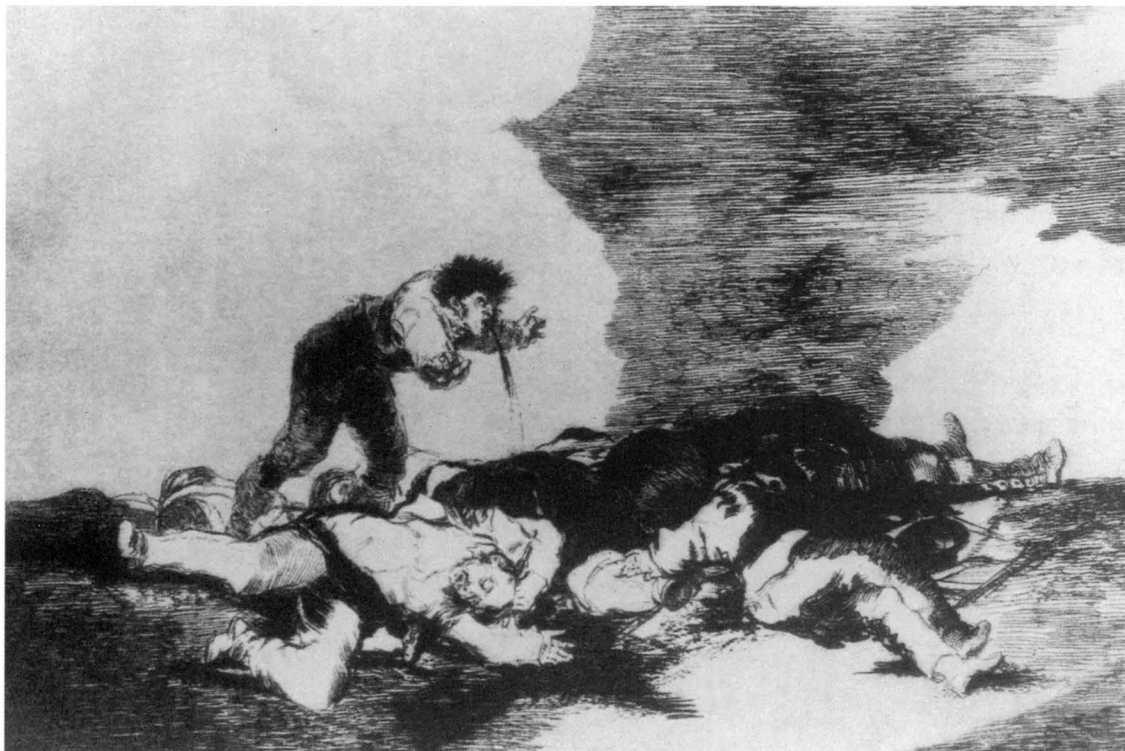
предшественников. Среди них должны быть указаны, прежде всего, французский гравер XVII века Жак Калло и испанский живописец XIX века Франсиско Гойя. Верещагин, несомненно, продолжал и развивал антимилитаристские традиции этих замечательных художников. Но он отражал военные события с позиций уже более богатого исторического опыта, с позиций русского демократического движения второй половины XIX века. Верещагин располагал для размышлений и выводов несравненно более значительным фактическим материалом, чем его предшественники, писал картины полнокровным реалистическим языком, не прибегая к гротеску и фантастике.

Туркестанскую серию картин и этюдов Верещагина мало кто видел тогда в его мюнхенской мастерской. И все же известный коллекционер, основатель Третьяковской галереи П. М. Третьяков посетил Мюнхен и побывал в мастерской Верещагина. Работы художника произвели на Третьякова сильное впечатление, ему захотелось их приобрести. А художник задумал, прежде чем продать свои картины, доставшиеся ему невероятно дорогой ценой, устроить их показ широкой публике, на ней проверить свои общественные и художественные убеждения. В 1873 году он открыл выставку своих туркестанских произведений в Хрустальном дворце в Лондоне. То была его первая персональная выставка.

В каталоге Верещагин предупредил, что его картины не продаются. Это вызвало удивление публики, ибо обычно художники устраивали выставки в значительной

Ф. Гойя. „Разве для этого вы были рождены?“ Офорт. Лист из серии „Бедствия войны“. 1808—1820

Francisco Jose de Goya y Lucientes. „Were you born for this?“ Etching from the *Los Desastres de la Guerra* series. 1808—20



В. В. Верещагин. *Трупы
замерзших турецких солдат.*
Этюд. 1877—1878

Vasily Vereshchagin. *Turkish
Soldiers Frozen to Death. Study.*
1877—78



мере ради продажи своих работ. Еще больше удивили зрителей сами произведения — новизной и необычностью своего содержания, мощной, свежей, выразительной художественной реалистической формой, порвавшей с условностями господствовавшего тогда салонно-академического искусства. Выставка имела у английской публики большой, а для художника из России вообще небывалый успех. Газеты и журналы опубликовали похвальные отзывы. Зрителей и критиков поражала экзотика типов и сцен среднеазиатской жизни, мастерство изображения военных событий, но ни один английский критик так и не смог раскрыть основную направленность идейного содержания выставленных произведений: их гуманизм и демократизм, протест против варварских условий жизни народов, их антимилитаристскую сущность.

Весной 1874 года Верещагин устроил выставку туркестанских работ в Петербурге. Желая привлечь и малообеспеченную публику, художник установил бесплатный вход на выставку в течение нескольких дней в неделю. Каталог экспозиции стоил всего пять копеек. Выставка опять имела огромный успех, высокую посещаемость, вызвала оживленные отклики. Прогрессивные круги общества встретили произведения Верещагина на редкость восторженно, они поняли и оценили их гуманистическое содержание, их новаторский характер и мастерство исполнения. Художник ведь затрагивал проблемы, необычайно остро волновавшие каждого думающего человека. Пережитки средневековья, угнетение, обман и несправедливость человека, нищета, гибель людей, тирания и деспотизм богатой верхушки общества — все это было присуще не только Средней Азии, но и пореформенной России.

Идейный вождь передвижников И. Н. Крамской писал о выставке и Верещагине: „Все вещи высокого художественного уровня. Я не знаю, есть ли в настоящее время художник, ему равный не только у нас, но и за границей. Это нечто удивительное“¹⁴. В. В. Стасов, который стал с этого времени лучшим другом, защитником интересов, советчиком и пламенным пропагандистом творчества Верещагина, в своей статье с горячей симпатией отозвался о таланте молодого художника, об его энергии, ненасытной любознательности и трудолюбии, а главное — о глубокой человечности его творчества. „Выставка [. . .], — писал критик, — убедила меня в мысли о глубоком, современном направлении таланта нашего художника“¹⁵.

Насколько сильное впечатление произвели работы Верещагина на передовых деятелей русской культуры, говорит, например, тот факт, что В. М. Гаршин откликнулся на выставку страстным стихотворением, полным глубокого чувства скорби о безвестных воинах, гибнущих на войне, а М. П. Мусоргский сочинил музыкальную балладу „Забывтый“ на сюжет картины Верещагина.

В противоположность этому царские сановники, высший генералитет отнеслись к выставке резко отрицательно. Александр II, его окружение, а также генерал Кауфман, посетившие выставку, нашли содержание многих картин ложным и клеветническим, якобы позорящим честь русской армии. Они не могли примириться с отраженными в картинах эпизодами поражения царских войск. Ведь дотоле баталисты изображали только их победы. И уж, конечно, доблестные генералы не могли оставить на поле сражения „забывтых“.

Кстати сказать, представляя на своих полотнах историческую эпопею присоединения к России Туркестана, дерзкий Верещагин нигде не увековечил, скажем, царствующего императора, его сановников или хотя бы одного из генералов. Все прежние представления о батальной живописи были опрокинуты. И здесь правящие круги проявили поразительную тупость. Они не только не поднялись до понимания истинной ценности туркестанской серии, этого выдающегося художественного и исторического вклада Верещагина в отечественную культуру, но начали подлинную



Ф. Гойя. Результаты.
Офорт. Лист из серии
„Бедствия войны“. 1808—1820

Francisco Jose de Goya y Lucientes. Outcome. Enching
from the *Los Desastres de la Guerra* series. 1808—20

В. В. Верещагин. Людоед.
Конец 1870-х — начало 1880-х
22.

Vasily Vereshchagin. Cannibal.
1870s or early-1880s



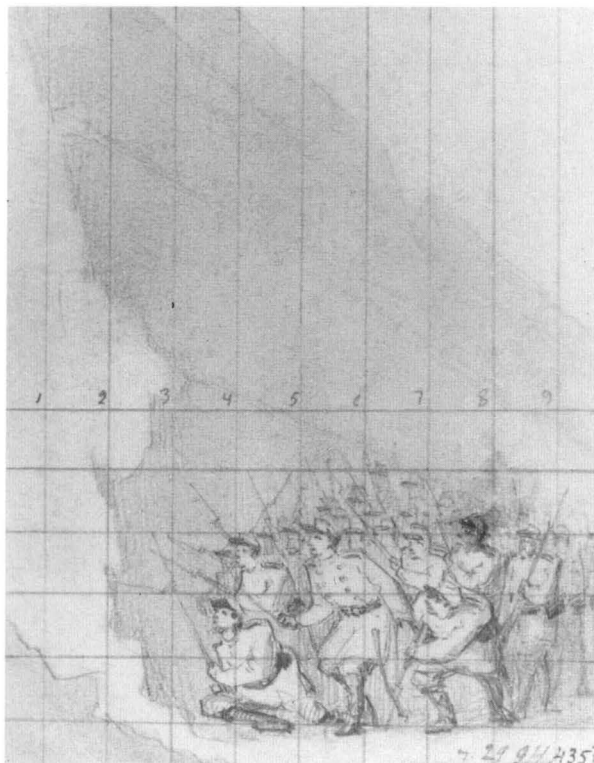
травлю ее автора. В реакционной печати появились статьи, обвинявшие его в антипатриотизме и „туркменском“ подходе к событиям. Балладу Мусоргского цензура запретила, не разрешалась продажа репродукций ряда картин Верещагина.

Под влиянием возмутительных и несправедливых нападок, в состоянии нервного припадка Верещагин сжег три своих замечательных полотна, вызвавшие особенные нарекания сановников и генералов. Это — „Забывтый“, „Окружили — преследуют...“ и „У крепостной стены. Вошли“. Подавленное состояние художника можно понять. Ведь во имя достижения предельной правды своих картин он предпринимал труднейшие путешествия, участвовал в сражениях, многократно рисковал жизнью, а его обвиняли во лжи...

Конфликт между Верещагиным и правительственными кругами обострялся. В глазах последних художник выглядел нигилистом и смутьяном. Настораживали и некоторые эпизоды биографии автора туркестанских полотен. В самом деле, несколько лет назад он решительно отказался служить на царском флоте, самовольно ушел из императорской Академии художеств, предвосхитив тем самым „бунт четырнадцати“, так напугавший самодержавие в 1863 году. А теперь в своей турке-

В. В. Верещагин. У крепостной стены. „Пусть войдут!“ Эскиз. Ок. 1871 г.

Vasily Vereshchagin. Near the Wall of a Fortress. "Let them enter!" Sketch. Ca. 1871



станской серии бросил открытый вызов освященной веками традиции изображения военно-исторических событий.

Верещагина глубоко оскорбляли обвинения в антипатриотизме и даже измене, преследования цензуры и печати. Господствовавшая в стране атмосфера полицейско-чиновничьего произвола становилась для него просто невыносимой. Он любил Родину, хотел жить в России, но обстоятельства вынудили его многие годы провести за границей.

Вся кампания травли особенно волновала Верещагина еще и потому, что правительство явно не намеревалось купить туркестанскую серию в собственность государства. А ведь это был итог гигантского, почти семилетнего творческого труда. По этому поводу Стасов с сарказмом писал Крамскому: „Верещагину, кажется, хотят отказать в покупке его

коллекции — дескать, многое не к чести русского христоролюбивого воинства, в том числе — как же это возможно, чтоб оставались на поле сражения русские „покинутые“, не прибранные, не похороненные!!!“¹⁶

Обида Верещагина была столь сильной, что он, не успев определить судьбу своих туркестанских картин, еще до закрытия выставки уехал из Петербурга в длительное путешествие по Индии. Доверенному лицу он поручил продать туркестанскую серию при соблюдении покупателем ряда обязательных условий (неразрозниваемость серии, доступность картин для публики, сохранение их на Родине). После ряда перипетий туркестанские работы приобрел П. М. Третьяков и несколько позднее поместил их в своей знаменитой галерее.

С отъездом художника из России его конфликт с правящими кругами России не угас. Новым толчком к обострению отношений послужил демонстративный отказ (с опубликованием в печати) Верещагина, находившегося в Индии, от звания профессора. Это звание ему присудила в 1874 году императорская Академия художеств, и оно являлось высшим из числа тех, которые Академия присваивала художникам. Подобное звание на протяжении века являлось предметом страстных мечтаний многих живописцев. Свой отказ Верещагин официально мотивировал тем, что вообще считает все звания и награды в искусстве ненужными. На самом же деле он не желал попасть в зависимость от императорского учреждения, тем более после столкновения с царем и его окружением на недавней выставке в Петербурге.

Академия и реакционная часть художников восприняли отказ Верещагина как величайшее оскорбление, как попытку мятежа. Острота ситуации заключалась в том, что Академия художеств, возглавляемая членами императорской фамилии и представлявшая собой по существу одно из придворных учреждений, переживала в это время серьезный и углубляющийся кризис. Культивируя отжившие эстетические взгляды и каноны позднего классицизма, Академия отгородилась от жизни, все больше теряла свой авторитет в обществе. Передовые художники страны отошли от нее. Мало кто знает, но в 1872 году отказался от звания профессора Академии И. Н. Крамской. А теперь последовал новый, да еще публичный отказ Верещагина. Это сильно роняло авторитет правительственного учреждения. Обсуждение акции Верещагина в печати власти постарались заглушить. Цензура запретила публиковать в газетах и журналах какие бы то ни было статьи, содержащие критику и порицание Академии, а тем более — солидарность с Верещагиным.

Зато поощрялись нападки на него реакционной прессы, являвшейся в сущности рупором самодержавия. Особенно возмутили честных художников и всю демократическую общественность инспирированные руководством Академии клеветнические статьи некоего салонного живописца Н. Л. Тютрюмова. Он обвинял Верещагина в том, что картины туркестанской серии писал якобы не сам художник, а нанятые им мюнхенские живописцы, что вообще Верещагин слабый художник, который домогается только рекламы и денег. Русские художники-передвижники, критик Стасов, а затем и художники Мюнхена публично разоблачили злостные наветы Тютрюмова, заставили его признать свои выпады против Верещагина необоснованной ничем инсинуацией и ложью.

Честь Верещагина была защищена, но отношение к нему правящих сфер оставалось настороженным и неприязненным. Зато еще больше вырос и упрочился авторитет его у художников-передвижников, которые, как и Верещагин, выражали в своем творчестве демократические идеалы, боролись за жизненные интересы народа. В сущности, Верещагин своим искусством стал очень близок идейно-эстетическим позициям передвижников. Более того, его искания были неотделимы от их творчества, хотя формально он в это объединение не входил.

В Индии Верещагин прожил почти два года, посетил многие районы, выезжал также в Тибет, а затем в конце марта — начале апреля 1876 года вернулся в Париж. В 1882—1883 годах он снова путешествовал по Индии, так как материалы, собранные в результате первой поездки, для выполнения его больших замыслов показались недостаточными.

Как и во время предыдущих своих путешествий, Верещагин внимательно всматривался в жизнь и быт народа, изучал памятники истории и культуры. Его интересовала необычайно яркая и разнообразная природа Индии и Тибета. Работал он снова подвижнически, не жалея ни сил, ни здоровья. Пришлось вновь и вновь рисковать жизнью. Он подвергался нападению диких животных, тонул в реке, замерзал на

одной из горных вершин, болел тяжелой формой тропической малярии. Английские колониальные власти сочли его русским шпионом и относились к нему в высшей степени подозрительно.

Ничто, однако, не могло охладить творческого пыла Верещагина, он продолжал работать с огромным напряжением. Его этюды, сделанные во время новых путешествий, отличаются высоким мастерством в передаче цвета южного неба, яркого солнечного света, знойной атмосферы, своеобразных народных типов и изумительных архитектурных памятников, богатых росписями, резьбой, орнаментами, редкими по красоте материалами.

Особенно великолепны этюды „Мавзолей Тадж-Махал в Агре“, „Гробница шейха Селима Чишти в Фатехпур-Сикри“, „Моти Масджид („Жемчужная мечеть“) в Агре“ (все 1874—1876 гг.). „Мавзолей Тадж-Махал в Агре“ — истинный шедевр живописи. Очарованный красотой храма, художник с поэтическим воодушевлением передает на полотне все его великолепие, воздушность форм, гармонию пропорций, его связь с окружающим пространством, красочную феерию всего ансамбля. Прекрасная архитектура, как в зеркале, отражена в покрытой рябью глади водоема. Кажется, весь огромный арсенал живописных средств и приемов нашел здесь свое искуснейшее применение.

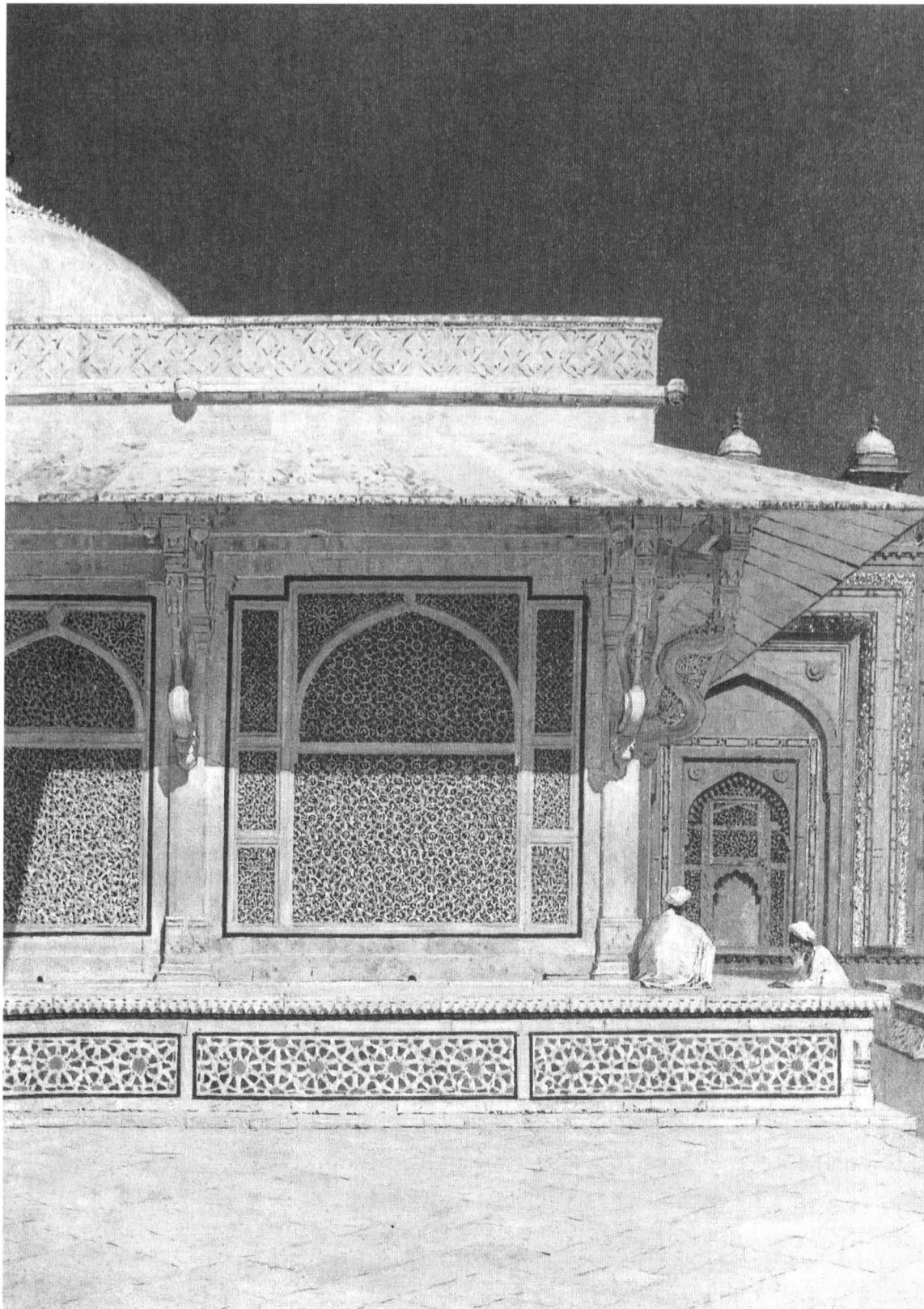
Верещагин все больше добивается колористического единства своих живописных работ. Его живопись становится все более совершенной. Обращает на себя особенное внимание „Всадник-воин в Джайпуре“ (ок. 1881 г.), созданной по этюдам и впечатлениям от первого путешествия в Индию. Это какое-то сказочное видение воинов в средневековых доспехах, движущихся по дороге, вдоль крепостной стены. Предметный мир изображен здесь со скульптурной четкостью, а вместе с тем с живописной мягкостью. Он овеян воздушной средой, написан без той жесткости, которая была свойственна когда-то, например, „Афганцу“. Яркое солнечное освещение, падающее то на красочную ткань, покрывающую лошадь, то на оружие и костюмы воинов, порождает на их поверхности легкую игру рефлексов. Выразительна и разнообразна поверхность холста, где порой некоторые детали переданы с помощью фактурного рельефа. Каждый мазок кисти с предельной правдой и смыслом передает увлеченность художника натурой.

Но, пожалуй, из портретных работ самой значительной является „Мусульманин-слуга“ (1882—1883). Этот портрет, написанный в результате второй поездки в Индию, поражает исключительным мастерством объемно-пластической лепки головы, передачей сложнейшей игры света на лице и бороде слуги. Главное же в портрете — раскрытие психологии, внутреннего состояния человека. В плотно сжатых губах, покрасневших и испытующе смотрящих глазах выражены чувства какой-то печали и горечи. А вместе с тем эти глаза говорят об уме человека, о его настороженности и недоверчивости. Принято писать, что Верещагин — не портретист, а созданные им портреты лишены психологизма. Данная работа, как равно и написанный позднее портрет „Отставного дворецкого“ (1888), опровергают это

В. В. Верещагин. *Розы в
Ладаке.* 1874—1876

Vasily Vereshchagin. *Roses in
Ladakh.* 1874—76



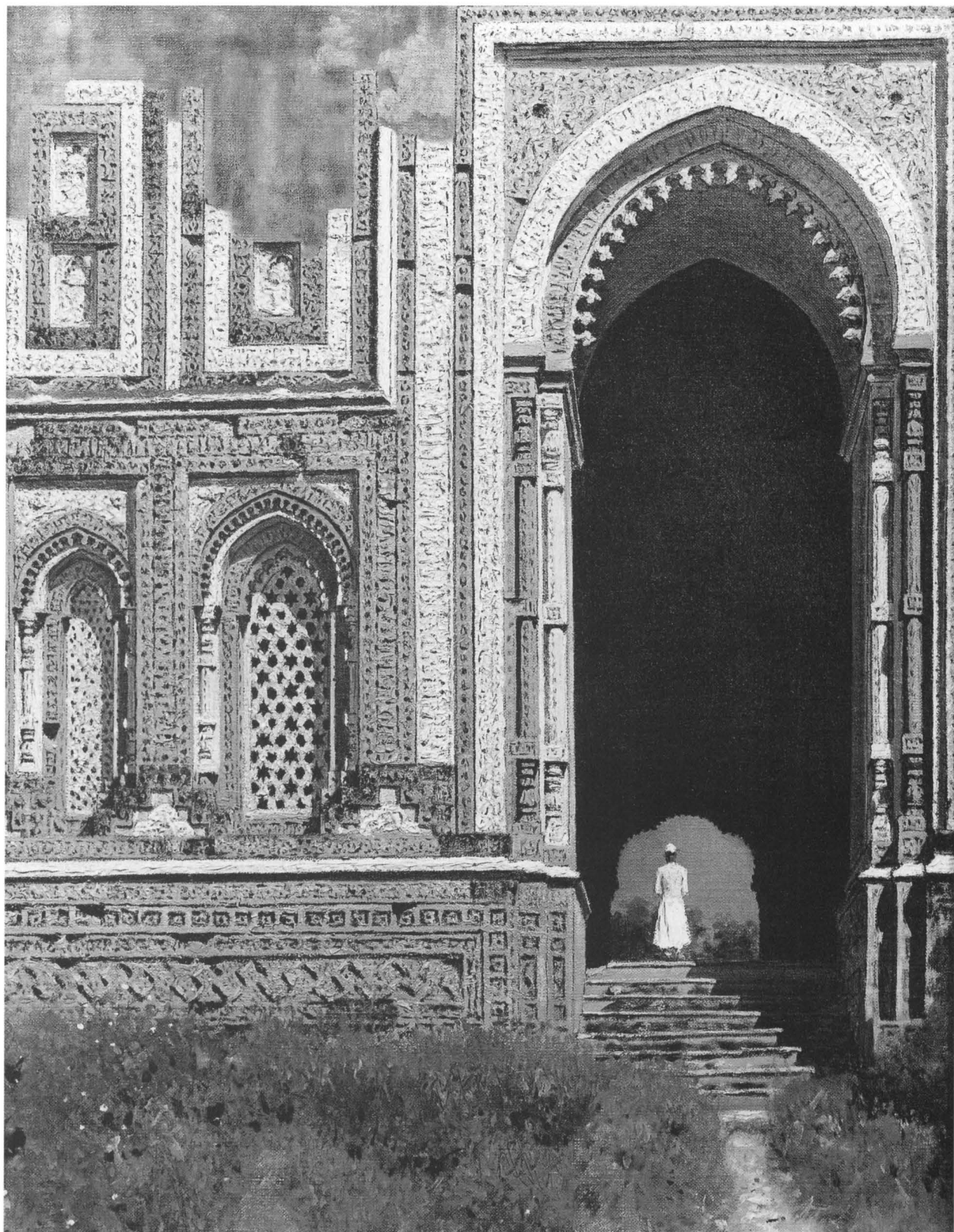


В. В. Верещагин. Гробница
шейха Селима Чистии в
Фатехпур-Сикри. 1874—1876

Vasily Vereshchagin. Tomb of
Sheikh Selim Chisti at Fatehpur
Sikir. 1874—76

В. В. Верещагин. *Ворота
около Кутуб-Минара.
Старый Дели. 1875*

Vasily Vereshchagin. *Gate near
Kutub Minar. Old Delhi. 1875*

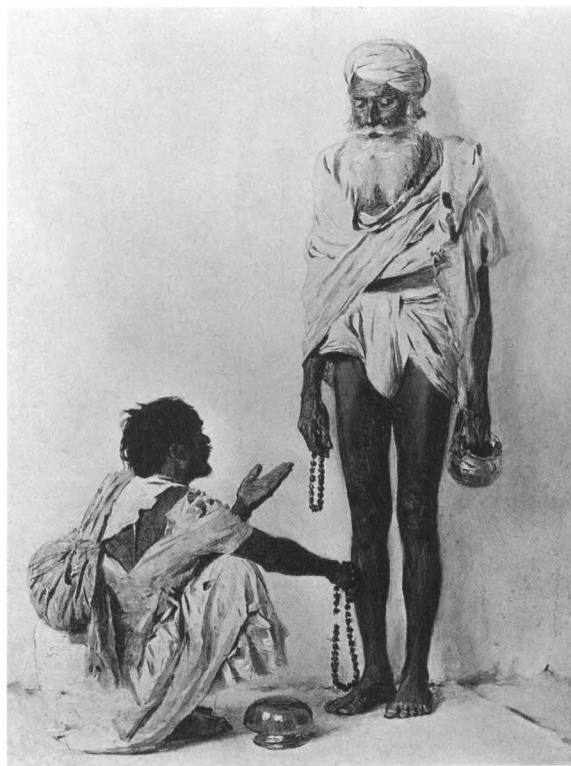


В. В. Верещагин. Кули
(Носильщик). 1875

Vasily Vereshchagin. Coolie.
1875

В. В. Верещагин. Факиры.
1874—1876

Vasily Vereshchagin. Fakirs.
1874—76



мнение и свидетельствуют о большом мастерстве Верещагина в создании портретных образов, наделенных глубокой и выразительной психологической характеристикой.

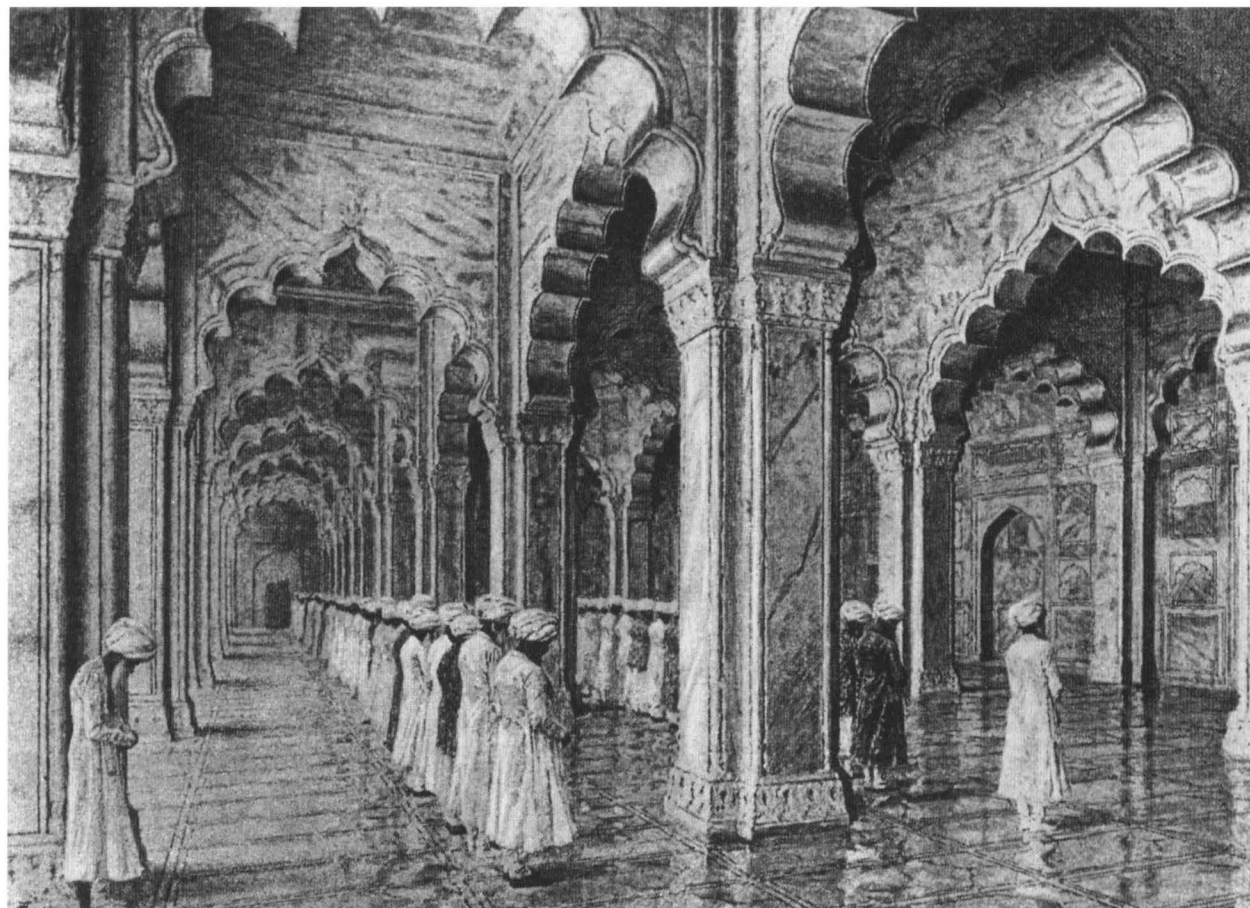
Как ни поразительны были новые впечатления от путешествия по Индии, как ни замечательны этюды, привезенные из этой страны и правдиво воссоздающие характерный облик ее городов и людей, природу и памятники, не ради них художник совершил две поездки в далекую восточную страну. Внимательное изучение жизни оттеснило в сознании Верещагина на второй план всю прелесть экзотики, своеобразие бытового уклада жителей.

Художника глубоко потрясло то трагическое обстоятельство, что многомиллионный народ великой, древней страны бесконечно унижен и угнетен английскими колонизаторами. Англичане без стеснения грабили Индию, жестоко расправлялись с непокорными, обрекали на голод, нищету и вымирание миллионы поработанных людей. Верещагин не мог остаться равнодушным. Он задумал на основе собранного в Индии материала создать серию картин, посвященных истории „заграбастания“ Индии англичанами и их бесчеловечному „управлению“ колонией. Глубоко взволнованный судьбами индийского народа, он решил перед всем миром обличить жестокую колониальную политику английского капитализма. „Некоторые из этих сюжетов таковы, — говорил Верещагин, — что проберут даже и английскую шкуру“¹⁷.

Художник исполнил только некоторые картины из задуманной серии. В частно-

В. В. Верещагин. Мечеть-жемчужина в Агре. Конец 1870-х — начало 1880-х гг.

Vasily Vereshchagin. Pearl Mosque in Agra. 1870s or early-1880s



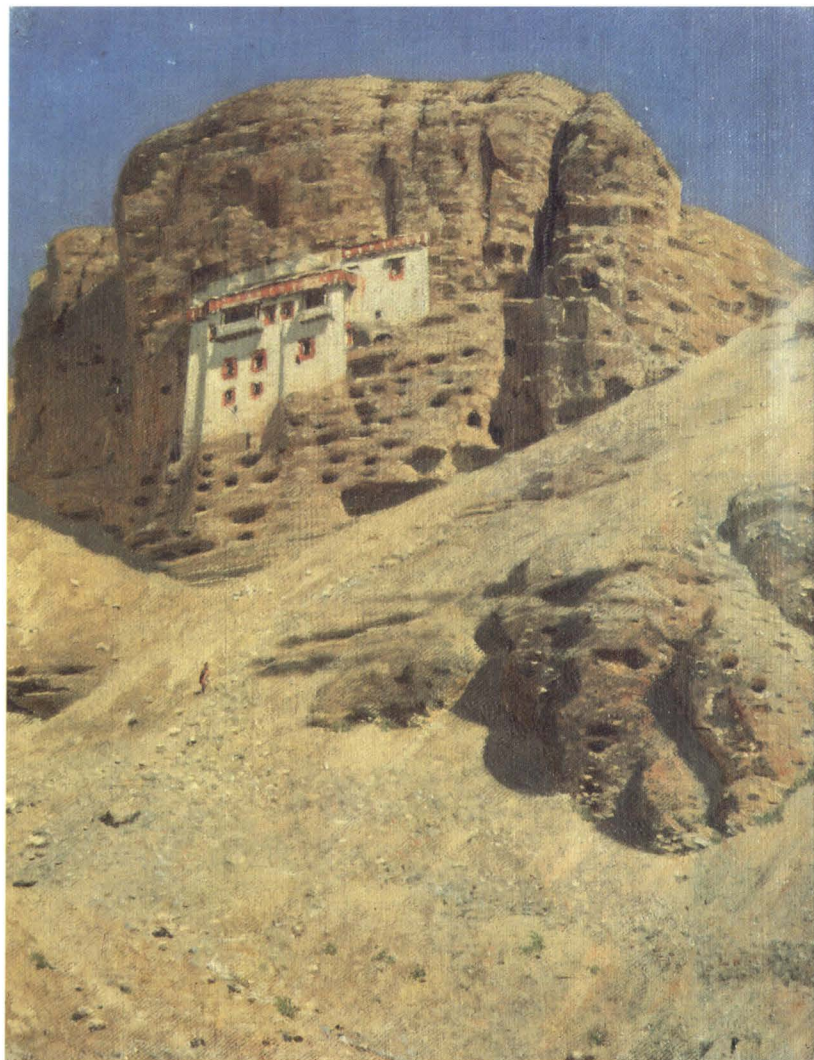
сти, он написал огромное полотно под названием „Процессия слонов английских и туземных властей в Индии, в городе Джайпуре, провинции Раджпутана (Будущий император Индии)“ (1875—1879), в котором изобразил принца Уэльского, „вице-короля“ Индии, восседающего на слоне рядом с магараджей. Стасов с сарказмом заметил по поводу этой картины, что индийский владыка явно считает за счастье сидеть тут возле своего европейского барина.

Замечательна картина „Великий Могол в своей мечети в Дели“ (1876—1879). Колонизаторы отобрали у бывшего повелителя и власть, и богатство, сохранив за ним только право возносить свои молитвы богу. С изумительным мастерством передано на полотне пространство величественной мраморной мечети. Залитая солнечными лучами, она контрастно оттеняет скорбно поникшие фигуры Могола и его приближенных.

Венцом индийской серии стала беспощадно обличительная картина „Подавление индийского восстания англичанами“ (ок. 1884 г.). Это сцена жесточайшей расправы английских колонизаторов с непокорными индийскими крестьянами, которых расстреливают из пушек. Англичане, говорил Верещагин, „делали дело грандиозно:

В. В. Верещагин. *Монастырь в скале. Ладакх. 1875*

Vasily Vereshchagin. *Monastery in a Rock. Ladakh. 1875*



сотнями привязывали возмущившихся против их владычества сипаев и не сипаев к жерлам пушек и без снаряда, одним порохом, расстреливали их¹⁸. Этот вид казни вызывал у индийцев ужас, так как по их религиозным убеждениям растерзание тела лишало счастливой загробной жизни. Интересно, что во время демонстрации картины на одной из персональных выставок Верещагина в Лондоне к нему подошел отставной английский генерал и сказал: „Представляюсь вам как первый, пустивший в ход это наказание; все последующие экзекуции, — а их было много, — были взяты с моей“¹⁹.

Недаром деятели индийского национально-освободительного движения в XIX — начале XX века нередко ссылались на картины Верещагина в своей борьбе за свободу Родины и относились к творчеству русского художника с большим уважением. Гневный протест Верещагина против колониализма актуален и сегодня. Но этот протест никак не устраивает современных колонизаторов. И не случайно такая

В. В. Верещагин. Пушка. 1882
(3?)

Vasily Vereshchagin. Cannon.
1882 (?)



значительная, всемирно известная картина Верещагина, как „Подавление индийского восстания англичанами“, будучи продана в Нью-Йорке с аукциона, куда-то пропала, затерялась. Установить ее местонахождение до сих пор не удастся.

Индии посвящено в мировом изобразительном искусстве много картин европейских художников. Однако, пожалуй, ни один из них не поднялся в своем творчестве на такую идейную, нравственную, художественную высоту, какой достиг Верещагин в своих полотнах, посвященных жизни и судьбам народа великой восточной страны. Не только личный талант и душевная чуткость руководили здесь художником. Он подходил к анализу и оценке явлений современности с позиций русского демократического движения как выдающийся представитель передовой русской культуры, как провозвестник грядущих общественных перемен.

В апреле 1877 года вспыхнула русско-турецкая война. Хотя царизм и преследовал

В. В. Верещагин. *Транспорт раненых (Раненые).* 1878—1879

Vasily Vereshchagin. *Transportation of the Wounded (The Wounded).* 1878—79



в ней свои корыстные интересы, объективно она была со стороны России прогрессивной, в решающей степени содействовала освобождению народов Балканского полуострова от многовекового османского ига.

Верещагин всей душой одобрял освободительную миссию русской армии. Узнав о начале войны, он тотчас же отправился в действующую армию, оставив в Париже свою мастерскую, начатые картины и коллекции индийских этюдов. Его причислили к составу адъютантов главнокомандующего Дунайской армией с правом свободного передвижения по войскам, но без казенного содержания.

Обуреваемый неутолимой жадой впечатлений, Верещагин рвался в бой, участвовал в некоторых сражениях, стал очевидцем ряда решающих битв. И в то же время неутомимо работал красками и карандашом, используя для этого каждую свободную минуту, стремясь возможно более точно запечатлеть события и эпизоды освободительного похода русской армии. Работать ему приходилось часто под турецкими пулями и снарядами. „Много истинного мужества [. . .] нужно было для этого!“, — говорил о художнике писатель и участник войны Василий Иванович Немирович-Данченко²⁰.

На вопросы знакомых, ради чего он, Верещагин, постоянно рискует жизнью, добровольно участвует в сражениях и стычках, художник отвечал: „Выполнить цель, которую я задался, а именно: дать обществу картины настоящей, неподдельной войны нельзя, глядя на сражение в бинокль из прекрасного далека, а нужно самому все прочувствовать и проделать, участвовать в атаках, штурмах, победах, поражениях, испытать голод, холод, болезни, раны. . . Нужно не бояться жертвовать своей кровью, своим мясом, иначе картины мои будут „не то“²¹. В любых обстоятельствах Верещагин оставался верен себе, верен гуманной цели — показать обществу в картинах настоящую войну, пробудить в людях мысль, совесть, чувство долга, разъяснить истинный смысл событий.

8 июня 1877 года добровольцем участвуя в атаке на Дунае крошечной миноноски „Шутка“ против огромного турецкого парохода, Верещагин получил ранение, от которого едва не умер. Он и командир миноноски оказались первыми ранеными в начинавшихся боях. Еще не оправившись от раны, хромая и едва держась на ногах,

художник устремляется к Плевне, где русская армия в третий раз штурмует эту турецкую крепость. Битва под Плевной стала сюжетной основой нескольких значительных картин Верещагина.

Насколько ужасны порой были условия пребывания Верещагина на фронте, можно судить хотя бы по такому эпизоду. „Я [...] начал подниматься к скале напрямик, по тем самым местам, по которым Сулейман-паша вел свою бешеную атаку на Шипку, — рассказывал художник. — Скоро стали попадаться тела турок, оставшиеся еще от этих штурмов [...]. Местами тела лежали в два ряда, один на другом, и нога просто уходила в эти жидкие массы [...]. Запах был невыносим, меня тошнило“⁴²².

В общем Верещагин увидел и пережил страшные бедствия и ужасы войны, воспоминания о которых как кошмар преследовали его многие годы. На обрушившиеся позднее обвинения некоторых военных, будто он в своих картинах слишком стусил трагические стороны русско-турецкой войны, художник отвечал, что не изобразил и десятой доли того, что лично наблюдал в действительности.

Верещагин вместе с тем стал свидетелем, а порой и участником замечательных, смелых, новаторских действий русских войск, предпринятых по инициативе талантливых военачальников и обеспечивших крупные победы (например, зимний переход через Балканы, что Бисмарк, кстати, считал невозможным). Многочисленные случаи высокого героизма и беспримерной самоотверженности солдат и офицеров искренне восхищали художника. Но Верещагин, радуясь победам, тяжело страдал из-за гибели, порой бессмысленной, тысяч и тысяч солдат. Он видел тяжкий ратный труд воинов, мерзнущих в снежных траншеях, поднимающих по обледелым гор-



В. В. Верещагин. *Телега для раненых.* 1877

Vasily Vereshchagin. *Cart for the Wounded.* 1877

В. В. Верещагин. *Снежные траншеи. 1878—1881*

Vasily Vereshchagin. *Trenches in Snow. 1878—81*



ным кручам тяжелые пушки, идущих под огнем противника в атаку по раскисшим от дождей полям, страдающих от ран и тщетно ожидающих медицинской помощи.

Художник открыто негодовал, сталкиваясь с бездушным отношением некоторых генералов к солдатам, их нуждам и невыносимым страданиям. А это отношение являлось прямым пережитком крепостнического пренебрежения барина к жизни и судьбе крестьян, ныне одетых в солдатские шинели. Верещагин, например, был потрясен тем, что русские солдаты на Шипке в условиях морозов и снежных бурь оказались без теплой одежды, в истрепавшихся шинелях и разбитой обуви.

Вот одна из картин, открывшихся взору художника на Балканах: „Мы скоро добрались, — рассказывает Верещагин, — до места расположения палаток командовавшего войсками на Шипке генерала Радецкого со штабом и застали его превосходительство за любимейшим времяпрепровождением — за картами. С самого утра бравый генерал уже садился за зеленый стол и, едва отрываясь для принятия пищи и необходимейших распоряжений, не поднимался до самого вечера, до ночи [. . .]. Его проживание в 5 верстах от места действия и редкие из-за карт посещения батарей, землянок и траншей [. . .] были причиною того, что целая дивизия вымерзла на Шипке“²³.

Сердце Верещагина обливалось кровью, когда он видел следы неопишуемых зверств турок, сплошь вырезавших болгарское население в городах и селениях, а также подвергавших раненых русских солдат изощренным пыткам и убивавших их. Но как подлинный гуманист он осуждал бессмысленную, никому не нужную гибель и

В. В. Верещагин. Пикет на Балканах. Ок. 1878 г.

Vasily Vereshchagin. Picket in the Balkan Mountains. Ca. 1878



В. В. Верещагин. *Пикет на Дунае.* 1878—1879

Vasily Vereshchagin. *Picket on the Danube.* 1878—79



многих тысяч пленных турецких солдат, уже вполне безопасных. Обманутые своими начальниками, брошенные на произвол судьбы без теплой одежды и обуви в условиях суровой зимы, они, попав в плен, тысячами замерзали на дорогах Болгарии, в чем было повинно и военное командование царской армии.

Позднее на упрек П. М. Третьякова, почему его волнует судьба и турецких солдат, почему он изображает на своих картинах сцены их массовой гибели, Верещагин отвечал: „Передо мною, как перед художником, война, и ее я бью, сколько у меня есть сил; сильны ли, действительны ли мои удары — это другой вопрос, вопрос моего таланта, но я бью с размаху и без пощады. Вас же, очевидно, занимает не столько вообще *мировая идея войны*, сколько частности“²⁴.

Русско-турецкая война, оставившая у Верещагина массу жутких, мучительных воспоминаний, принесла ему еще и большое личное горе. На войне погиб его любимый младший брат — Сергей, а другой брат — Александр — был ранен. Крупной неприятностью явилась потеря многих этюдов художника по вине лиц, которым он доверил пересылку их в Россию. „Этих работ, — вспоминает Верещагин, — было от 30 до 40 штук, писанных на самых местах битв, буквально под неприятельским огнем“²⁵.

Благодаря исключительной храбрости и распорядительности Верещагина в условиях боевой обстановки его имя стало в армии весьма популярным. В конце войны сотрудники штаба главнокомандующего спрашивали Верещагина, какую награду, какой орден он желал бы получить. „Конечно, никакого!“ — отвечал художник.

Когда его известили, что ему все же намерены вручить „золотую шпагу“, он тотчас уехал в Париж.

Казалось, будто прежняя недоброжелательность к Верещагину царского окружения ушла в прошлое. Однако подобная „перемена отношений“ продолжалась только до тех пор, пока Верещагин не высказал свои сокровенные мысли и впечатления о русско-турецкой войне в картинах, книгах, статьях и публичных лекциях. Он открыто осуждал преступную бездарность, беспечность, эгоизм генералов и главного командования. Он требовал усвоения печальных уроков войны, что могло бы, по мысли Верещагина, спасти от гибели многие солдатские жизни в случае новой войны.

В результате конфликт между художником и царскими властями достиг крайнего обострения. Но Верещагин остался верен себе. Его „натурой“ была суровая действительность. Его „студией“ — поля сражений.

В свою мастерскую в Париже Верещагин привез из Болгарии много костюмов, образцы оружия, предметы снаряжения, подобранные на полях сражений и необходимые для работы над картинами. Хотя часть ценных этюдов бесследно пропала, все же альбомы Верещагина с многочисленными карандашными набросками, а также этюды маслом позволяли художнику приступить к большим тематическим полотнам. Солдаты и офицеры, разных родов оружия, укрепления, траншеи, походные палатки, поля сражений, братские могилы, тела погибших,двигающиеся колонны войск, артиллерийские позиции — все это нашло в альбомах свое место. Беглые наброски, при всем их лаконизме, остры, выразительны, документально правдивы и часто трагичны. И все же взыскательный к себе Верещагин нашел собранное и зафиксированное недостаточным и после войны дважды возвращался в Болгарию, чтобы снова проехать полями битв и собрать дополнительный материал. Только после этого началась упорная работа над большими холстами.

Несколько полотен художник посвятил событиям, связанным с третьим штурмом Плевны, — одним из кульминационных и самых трагических эпизодов всей русско-турецкой войны. Здесь, пожалуй, с наибольшей очевидностью проявились бездарность и преступная халатность в руководстве военными действиями и Александра II, и главнокомандующего великого князя Николая Николаевича, и ряда генералов, хотя солдаты и офицеры русской армии проявили там беспримерное мужество и героизм.

Первая картина, посвященная третьему штурму Плевны, называется „Перед атакой. Под Плевной“ (1881). Пехотное подразделение, подготовившееся к наступлению, залегло за укрытием. Лица, позы, жесты солдат, хотя внешне и спокойны, все же полны огромного внутреннего напряжения. Ведь предстоит тяжелый бой, многие его не переживут . . . Группа офицеров и генерал в левой части картины всматриваются в укрепления противника и поле, которое предстоит преодолеть. Бой уже начался, идет перестрелка, то там, то тут взрываются снаряды. По своей композиции картина весьма естественна, правдиво передает одно из событий войны. Если в ранних

В. В. Верещагин. *Переход колонны М. Д. Скобелева через Балканы. Этюд. 1877—1878*

Vasily Vereshchagin. *Column Led by General Skobelev Crossing the Balkan Mountains. Study. 1877—78*



работах Верещагина еще проявлялись некоторая композиционная условность, „театральность“, центричность, уравнищенность (вспомним полотно „Торжествуют“, где еще чувствуются правила искусства классицизма), то теперь от подобной нормативности не осталось и следа. Картина написана звучными красками, но тонально объединена.

Вторая картина — „Атака“ — как бы продолжает предыдущую. Пехотные части наступают на плевненские укрепления под сильным огнем противника. На поле с рыжевато-коричневой, искаленной растительностью, среди голубоватых вспышек разрывов видны фигуры не только наступающих, но и раненых, выходящих из боя. Многие солдаты уже сражены неприятелем и, недвижимые, лежат на земле. Картина рисует трагические будни войны. Она глубоко правдива, основана на непосредственных наблюдениях автора. И резко отличается от традиционных полотен официальных баталистов, у которых атаки напоминают красочные, помпезные парады, с музыкой, развевающимися знаменами и галопирующими на конях полководцами. Картину „Атака“ Верещагин по какой-то причине полностью не завершил. И все же она убедительно раскрывает авторскую концепцию — показать боевые будни войны с максимальным приближением к правде.

Третья картина — это „После атаки. Перевязочный пункт под Плевной“ (1881). В долине размещен полевой лазарет, к которому тянутся раненые. Лазаретных палаток лишь пять, а раненых — множество. Они вынуждены ожидать перевязки под

В. В. Верещагин. Угол турецкого редута, взятого М. Д. Скобелевым 30 августа, но снова покинутого 31-го. Этюд. 1877

Vasily Vereshchagin. Corner of the Turkish Redoubt Captured on May 30 but Abandoned on May 31. Study. 1877

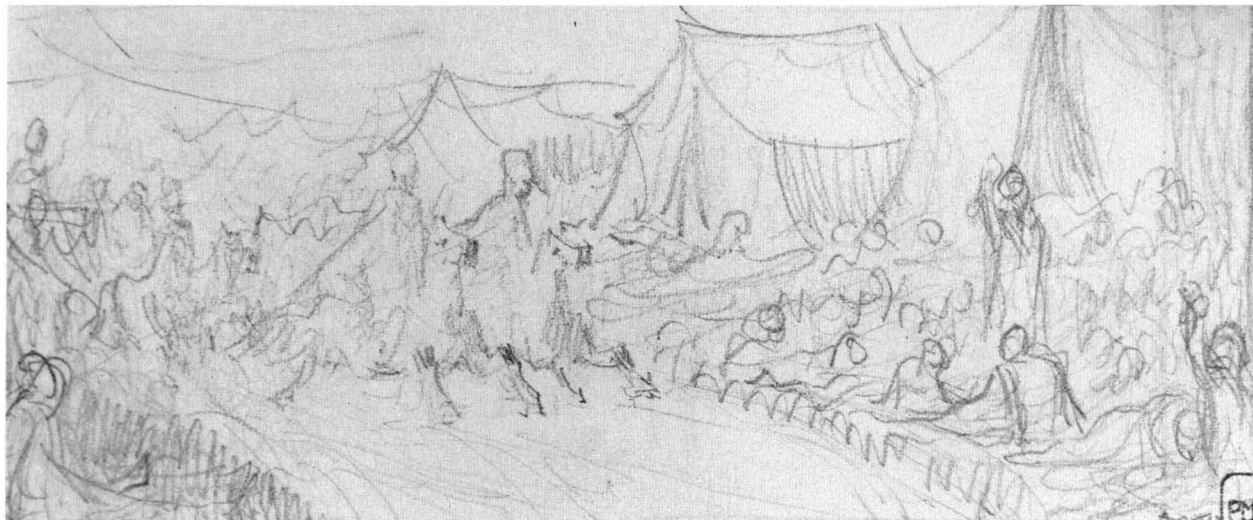
В. В. Верещагин. Место битвы 18 июля 1877 г. перед Кришинским редутом под Плевной. Этюд. 1877—1880

Vasily Vereshchagin. Site of the Battle Fought on July 18, 1877 in Front of the Krishin Redoubt near Plevna. Study. 1877—80



В. В. Верещагин.
Перевязочный пункт.
Эскизный набросок картины
„После атаки“. 1878—1879

Vasily Vereshchagin. *Dressing Station. Study sketch.* 1878—79



открытым небом. Искалеченные, истекающие кровью солдаты мужественно переносят страдания, проявляя удивительную скромность и выдержку. Врачи и сестры переутомлены тяжелой работой и не в состоянии оказать помощь всем раненым, многие из которых уже близки к смерти. Рядом с русскими солдатами ждут помощи и раненые пленные турки.

Истинно богатырский, благородный характер русского воина показан в этой картине. Вместе с тем в ней говорится о вопиющей нераспорядительности высшего командования, недопустимо равнодушного к страданиям жертв войны.

Одним из самых остро обличительных в серии стало полотно „Александр II под Плевной 30 августа 1877 года“ (1878—1879). Александр II и главнокомандующий войсками, окруженные свитой, наблюдают с невысокого холма в дождливый день, среди безрадостного, унылого пейзажа за третьим штурмом Плевны. Именно пассивно наблюдают, а не руководят боем и тем более не организуют победу. Вдали, в направлении Плевны, клубится дым, видны вспышки от разрывов вражеских снарядов, порой полностью застилающие горизонт и картину боя.

Атака была назначена на 30 августа 1877 года — в день именин царя. Не утруждая себя надлежащей подготовкой сражения, русское командование рассчитывало на подъем и воодушевление войск, на желание „верноподданных“ преподнести имениннику-самодержцу поверженную Плевну в подарок именно в этот день.

Но „все дело штурма или штурмов Плевны было необдуманно“, — вспоминал Верещагин²⁶. Самая большая беда заключалась, пожалуй, в том, что высшее командование утратило управление войсками и всякую связь с ними. Отряд Скобелева добился на левом фланге большой, весьма перспективной победы, которая открывала доступ в крепость, однако никто из окружения царя не знал об этом успехе, никто не поддержал героизм отряда.

Почти верная победа русских войск обернулась тяжелым поражением. Во время третьего штурма Плевны погибло тринадцать тысяч русских и три тысячи румын²⁷, тогда как за всю русско-турецкую войну наша армия потеряла убитыми и ранеными около двухсот тысяч человек²⁸. Третий штурм Плевны стал не подарком царю, а своего рода приговором самодержавию.

Картина „Под Плевной“ в сущности своей — подобный приговор. Не стоит и говорить, что такая трактовка военных событий не была в обычае „признанных“ художников-баталистов и вызвала понятный гнев царских властей.

Посетив после войны окрестности Плевны и вспомнив всю позорную эпопею третьего штурма, Верещагин писал П. М. Третьякову: „Не могу выразить тяжесть впечатления, выносимого при объезде полей сражения в Болгарии, в особенности холмы, окружающие Плевну, давят воспоминаниями. Это сплошные массы крестов, памятников, еще крестов и крестов без конца. Везде валяются груды осколков гранат, кости солдат, забытые при погребении. Только на одной горе нет ни костей человеческих, ни кусков чугуна, зато до сих пор там валяются пробки и осколки бутылок шампанского, — без шуток“²⁹.

Картины „Побежденные. Панихида“ (1877—1879) и „Победители“ (1878—1879) посвящены событиям, которые произошли под Телишем. Первый штурм этой крепости окончился неудачно. Турки же после отражения штурма вышли из крепости и подвергли оставшихся на поле боя раненых егерей невероятным мучениям. Верещагин лично видел это поле под Телишем, все покрытое трупами изувеченных молодых, рослых русских солдат и офицеров. „Тут можно было видеть, — рассказывает художник, — с какою утонченной жестокостью потешались турки, кромсая тела на все лады“³⁰.

Верещагин и передал в „Панихиде“ сцену запоздалого отпевания полковым священником полутора тысяч воинов, погибших страшной, мучительной смертью и оставленных на поле. На картине мрачное, покрытое темными, густыми облаками небо подчеркивает трагизм сцены, усиливает гнев и боль зрителя. Проста, но выразительна композиция полотна, способствующая передаче чувства скорби автора от увиденной дикой сцены. „Панихиду“ отличает и глубоко правдивый колорит, сведенный к единой коричневатой-желтой гамме.

Когда художник несколько лет назад изобразил одного только „Забытого“, услужливые царедворцы не преминули обвинить автора во лжи, поскольку якобы в русской армии забытых не бывает! Здесь же, на полях Болгарии, оказались тысячи таких погибших и забытых воинов. „Я, — говорит художник, — написал потом картину этой панихиды, каюсь, в значительно смягченных красках, и чего-чего не переслышал за нее! И шарлатанство это, и самооплевание, и историческая неправда!“³¹.

Полотно „Победители“ по своему сюжету как бы предваряет картину „Побежденные. Панихида“. По бранному полю, усеянному телами русских воинов, бродят турецкие мародеры, приканчивающие раненых, грабящие убитых. „Победители“

переодеваются в мундиры русских солдат и офицеров, развлекаясь страшным маскарадом. Гнев и возмущение вызывает эта сцена дикой жестокости и насилия!

Картины „Побежденные. Панихида“ и „Победители“ с глубокой правдой раскрывают „оборотную“ сторону, „изнанку“ войны, щемят душу. Они истинно народны, обращены к массовому зрителю и воспитывают его в духе гуманистических идей, будят ненависть к варварам, изощряющимся в человеконенавистничестве и жестокости. И как отличны эти правдивые картины от обычных, традиционных, батальных полотен, якобы „радующих глаз“ и „поднимающих настроение“. Сравнивая их, например, с батальными полотнами Н. Д. Дмитриева-Оренбургского или Б. П. Виллевалде, легко выявить глубокое различие между демократической, гуманистической концепцией Верещагина и парадной трактовкой военной темы в официальной, „признанной“ тогда батальной живописи.

Среди полотен, посвященных героической обороне Шипки в условиях морозной и вьюжной зимы, обращает на себя внимание триптих „На Шипке все спокойно!“ (1878—1879). Перед нами русский солдат-часовой, забытый своим начальством на посту в метель и жестокую стужу, но верный долгу до последнего вздоха. Сначала он прямо и твердо стоит с ружьем в руках, затем согнувшись и сжавшись пытается противостоять метели и, наконец, поверженный ветром и полусасыпанный снегом, превращается в окоченевший труп с прижатым к груди ружьем. Это тоже „забытый“, о котором никогда не мог забыть Верещагин . . .

Поводом для картины послужила позорная история, случившаяся на Шипке, когда там вымерзла целая дивизия, а начальник гарнизона генерал Радецкий, занятый картежной игрой, слал в Россию бравые реляции: „На Шипке все спокойно!“. С момента появления картины Верещагина выражение „на Шипке все спокойно“ приобрело в России нарицательный, саркастический смысл.

Среди многочисленных картин балканской серии только одно полотно говорит о триумфе победителей. Это парад русских войск после блестящей победы отряда М. Д. Скобелева над армией Весселя-паши у южного склона Балканских гор. Картина называется „Шипка — Шейново. Скобелев под Шипкой“ (1878—1879, вариант картины — „Шипка — Шейново“, 1883—1888). Окруженный свитой (среди которой художник изобразил и себя), Скобелев объезжает шеренги войск, поздравляя их с победой.



Н. Д. Дмитриев-Оренбургский.
*Въезд великого князя
Николая Николаевича в
Тырново 30 июня 1877 года.
1885*

Nikolai Dmitriyev-Orenburgsky.
*Grand Duke Nikolai
Nikolayevich Entering Tyrnovo
on June 30, 1877. 1885*

В. В. Верещагин.
Побежденные. Панихида.
1877—1879

Vasily Vereshchagin. Defeated.
Funeral Service. 1877—79



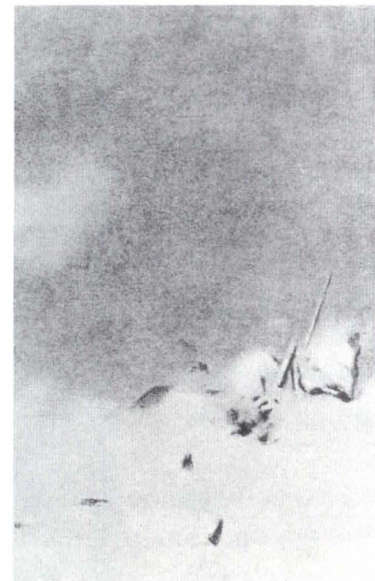
Торжество победы не помешало Верещагину показать и ту тяжелую цену, которой она была достигнута. Ликующие войска отнесены на задний план, а весь передний план и центр полотна заполнены трупами русских и турецких солдат, наступивших смертью в самых причудливых позах. Вся обстановка, а также грозное свинцовое небо, суровый зимний пейзаж придают этой победной картине поистине драматическое звучание.

На двух больших полотнах — „Привал военнопленных“ и „Дорога военнопленных (Дорога в Плевну)“ (обе 1878—1879 гг.) — Верещагин изобразил трагическую судьбу взятых в плен турецких солдат, одетых в летнее обмундирование и замерзавших на полях и дорогах Болгарии в условиях наступившей зимы. Пламенный патриот, Верещагин, при всей своей ненависти к османским поработителям болгар, румын и сербов, к палачам русских пленников и мародерам, не мог остаться равнодушным при виде бессмысленной гибели тысяч темных, невежественных турецких крестьян, брошенных в пекло войны.

Картины русско-турецкой войны раскрывают с глубокой правдой ту историческую эпопею борьбы России за освобождение балканских народов. Они показывают победы и поражения, но главное в них — тяжкий труд, невыразимые мучения, страшные бедствия, которые несет народам, солдатской массе война. Балканская серия — это наиболее значительные произведения художника как по идейному

В. В. Верещагин. „На Шипке
все спокойно!“ 1878—1879

Vasily Vereshchagin. „All is
quiet on the Shipka!“ 1878—79



содержанию, так и по высокому художественному мастерству. Глубоко правдивы и выразительны композиции картин; их колорит отличается единством, тональной собранностью, глубокой связью с содержанием.

„Лучшие картины из болгарской войны, — писал В. В. Стасов, — это самое зрелое, это самое совершенное, это самое трагическое, это самое потрясающее, что только создал на своем веку Верещагин [. . .]. Верещагин с задыхающейся грудью, со щемящим сердцем наносил на свои путевые холстики и дощечки страшные сцены, пронесившиеся перед ним; он преобразился в эти минуты в историка, и одни из самых мрачных сторон XIX века выступили на свет с грозной силой. Ужасы войны, зверство и дикое остервенение в минуты боя; невыразимые страдания невинных, посланных на убой жертв; [. . .] все это, написанное с огнем и мастерством неподражаемым, с энтузиазмом, идущим из глубины души, потрясенной до самых корней, — вот что создало картины, каких еще никогда никто не писал в Европе“³².

В связи с открытием в Петербурге в 1880, а затем в 1883 годах верещагинских выставок, на которых демонстрировались новые картины, в прогрессивной печати появилось множество статей, горячо поддержавших художника, высказавших ему самые хвалебные эпитеты. В одной из статей очень верно подмечались особенности творчества Верещагина: „Нет в его картинах ни победно шумящих знамен, ни сверкающих штыков, ни блестящих эскадронов, несущихся на пылающие огнем батареи, не видно торжественных шествий, поднесения трофеев, ключей и пр. Вся та парадная, увлекательная обстановка, которую человечество измыслило для прикрытия пагубнейшего из своих деяний, чужда кисти г. Верещагина; перед вами голая действительность“³³.

Интерес общества к верещагинским картинам был необычайно высокий. Живей-

шее обсуждение их шло в клубах, частных домах, во время антрактов в театрах и прямо на улицах.

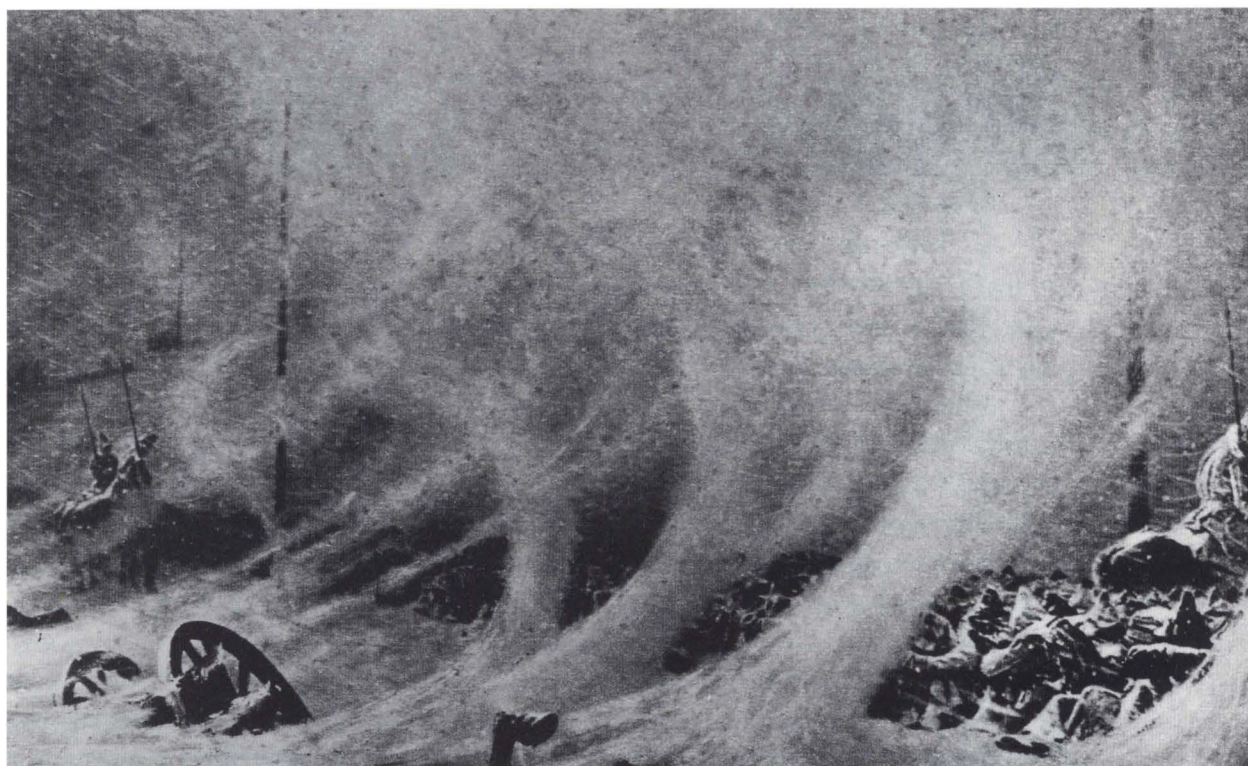
Реакционные же круги, царствующий дом и журналисты-ретрограды подняли против Верещагина целую кампанию. Художника обвиняли в том, что он якобы выражает в своих произведениях „турецкую точку зрения“, сочувствует турецкой армии, умышленно дискредитирует русский генералитет и русское войско. Верещагин предстал в некоторых статьях как антипатриот. Наследник престола, будущий император Александр III, говорил о художнике так: „Либо Верещагин скотина, или совершенно помешанный человек“³⁴. У Александра II и его сановников картины Верещагина о русско-турецкой войне вызвали крайнее возмущение. Их пугала правда о войне, ибо она подрывала репутацию не только многих генералов, министров, вельмож, но и самого царя.

Уже по поводу петербургской выставки 1880 года Верещагин писал французскому другу Кларети 5 апреля 1880 года: „Двор особенно недоволен моими картинами. Прусский генерал фон Вердер, друг императора, посоветовал последнему купить все мои картины и немедленно сжечь. Наследник и несколько других высочеств взбешены. Отсутствие патриотизма, почти предательство — вот в чем меня обвиняют. Но большинство публики не разделяет этого мнения“³⁵.

К выставке 1883 года, когда балканская серия картин была значительно попол-

В. В. Верещагин. *Привал военнопленных. 1878—1879*

Vasily Vereshchagin. *Halt of the Prisoners of War. 1878—79*



нена, отношение консервативно-реакционных кругов несколько не смягчилось. Вокруг Верещагина снова завязалась страстная полемика в печати. Власти определенно заподозрили в Верещагине революционера, чуть ли не стремящегося свергнуть монархию. В статьях и книгах художника царская цензура стала бесцеремонно вычеркивать целые страницы. Военные круги намеревались выслать Верещагина в один из его приездов в Россию из Петербурга и лишить его звания георгиевского кавалера. Художнику пришлось опасаться ареста и ссылки. „Знаете ли Вы, — писал он Стасову 3 марта 1882 года, — что за время моего пребывания в Питере городской был на посту у ворот моего дома? А М[ихаил] Н[иколаевич] громко говорил, что я стою во главе нигилизма?“³⁶.

Конфликт между Верещагиным и правящими кругами снова резко обострился. Самым тяжелым его последствием опять явилось нежелание правительства приобрести в собственность государства картины русско-турецкой войны, созданные с огромным трудом. А частные коллекционеры, например П. М. Третьяков и И. Н. Терещенко, смогли приобрести лишь отдельные произведения, вследствие чего единая по замыслу серия полотен дробилась и разрознивалась.

Не только в России, но и в Западной Европе, и в Америке военные власти опасались антимилитаристского, обличительного влияния верещагинских картин. „Солдатам и школам, — писал Верещагин Стасову в 1882 году о своей берлинской выставке, — запрещено было ходить гуртом на мою выставку, вот-то дураки и идиоты“³⁷. Однажды на вопрос корреспондента газеты — как относятся к его картинам известные современные полководцы, художник ответил: „Мольтке очень любил их и был всегда первым на моих выставках, но он издал приказ, по которому ни один солдат не смел смотреть их. Офицерам было позволено, но не солдатам“³⁸. „Сегодня, — писал несколько позднее художник жене из США, — на предложение мое водить на выставку по дешевой цене детей, я получил ответ, что картины мои способны отвратить молодежь от войны, а это, по словам этих господ, нежелательно“³⁹.

Тяжелые душевные переживания привели Верещагина к серьезному нервному расстройству, к глубоким внутренним колебаниям. В письме Стасову от 17 апреля 1882 года он, например, говорил: „Больше батальных картин писать не буду — баста! Я слишком близко принимаю к сердцу то, что пишу; выплакиваю (буквально) горе каждого раненого и убитого. К тому же не только в России, но и в Австрии, и в Пруссии признали революционное направление моих военных сцен. Ладно же, пусть пишут не революционеры, а я, нигилист, посмотрю, а может, и посмеюсь в кулак. Нигилистом, Вы знаете, признала меня вся наша императорская фамилия с нынешним императором во главе. Я найду себе другие сюжеты“⁴⁰. Однако эти настроения носили временный характер.

После закрытия своей петербургской выставки 1883 года Верещагин продолжал жить в Париже, время от времени отправляясь в путешествия. Судя по письмам Стасову, Верещагин мечтал жить не за границей, а на Родине и путешествовать по

В. В. Верещагин. *Святое семейство. 1884—1885*

Vasily Vereshchagin. *Holy Family. 1884—85*



России. Однако, по его словам, он не мог позволить себе этого из-за той атмосферы жандармского сыска, подозрений и полицейских репрессий, которая стала совершенно нестерпимой в стране в годы реакции, после казни народовольцами Александра II.

В 1884 году художник поехал в Сирию и Палестину. Впечатления этой поездки вызвали желание создать серию картин на совершенно необычные для Верещагина сюжеты Евангелия. Трактованы они весьма оригинально, совершенно отлично от традиций, принятых в европейском изобразительном искусстве.

Верещагин был атеистом и материалистом, не верил в мистику и сверхъестественные чудеса. В результате глубоких размышлений, а отчасти и под влиянием позитивистских западноевропейских учений он сделал попытку истолковать евангельские легенды материалистически. Кроме того, он нашел глубокое несоответствие между содержанием древних библейских текстов и их ханжеским толкованием современной церковью.

В картинах Верещагина жизнь Христа трактуется реально, часто в духе древних преданий и данных историко-этнографических наук, что официальная церковь признала чистейшим святотатством. Среди картин на евангельские сюжеты, передающих природу Палестины, быт, типы, костюмы, занятия ее жителей в далекие времена, выделяются два холста, вызвавшие особенно острую полемику в европейских странах. Это „Святое семейство“ и „Воскресение Христово“ (обе 1884—1885 гг.). В России же все евангельские картины Верещагина вообще были запрещены.

Картина „Святое семейство“ изображает Христа, богородицу, Иосифа в повседневной, будничной обстановке дворика, где протекает жизнь большой и, видимо, дружной семьи. Богородица кормит ребенка, Христос занят чтением свитка, его братья играют, Иосиф плотничает. Здесь нет ни нимбов, ни других атрибутов святости, вообще ничего сверхъестественного и неземного. Христос и его близкие — это простые, реальные люди. Вопреки церковной версии, Верещагин представляет Христа в кругу братьев и сестер, подрывая легенду о „непорочном зачатии“.

В картине „Воскресение Христово“ сцена сверхъестественного воскресения умершего сына божьего трактована как реальное пробуждение человека от длительного забытья, своего рода летаргического сна, вызванного перенесенными пытками.

Евангельские картины породили волну страшного возмущения католического духовенства. Экспонированные на одной из выставок Верещагина в Вене, эти картины настолько „оскорбили“ католическую церковь, что венский архиепископ, кардинал Гангльбауер опубликовал против них и их автора целое воззвание. Атмосфера травли художника сгустилась до того, что один из фанатиков-монахов облил картины „Святое семейство“ и „Воскресение Христово“ кислотой, прожег и почти погубил их. Другой фанатик упорно разыскивал местожительство Верещагина, готовя покушение на его жизнь. „Я, — писал Верещагин жене, — переложил револьвер из заднего кармана в боковой — будь покойна“⁴¹.

Своими картинами на евангельские сюжеты Верещагин выступил против религиозной мистики, против ханжества и лицемерия церкви. Художник довольно ясно представлял себе социальную сущность союза церкви и государства, отчетливо видел, что церковь открыто содействовала войнам, хищническим захватам и порабощению целых стран и народов. Он писал, например, что „в Западной Европе привыкли к тому, что религиозные мотивы прикрывают политические, и [. . .] религиозное рвение миссионеров часто представляет маску, под которой приступают к политическим несправедливостям“⁴².

После поездки на Ближний Восток Верещагин исполнил также ряд картин, запечатлевших исторические памятники и архитектурные ансамбли. В их числе — „Стена Соломона“ и „В Иерусалиме. Царские гробницы“ (обе 1884—1885 гг.). Последнее полотно отличается замечательно поэтической и вместе с тем правдивой передачей монументального характера циклопических сооружений, выразительной и эффектной игрой светотени, оттеняющей драматизм и торжественность ритуальной процессии женщин, выполняющих древний обряд.

В. В. Верещагин. *Распятие на кресте у римлян.* 1887

Vasily Vereshchagin. *Roman Execution (Crucifixion).* 1887



На основе собранных в странах Ближнего Востока этнографических, исторических и археологических материалов художник написал в 1887 году картину „Распятие на кресте у римлян“. Это сцена страшной казни, которой в далекие времена, в период римского владычества в Палестине, завоеватели устрашали непокорных. В толпе, окружающей кресты с распятыми на них мучениками, много ярких человеческих типов. Особенно интересны здесь образы иудейских священнослужителей, мирно беседующих с римским стражем. Они равнодушны к страданиям соплеменников и своим присутствием как бы освящают расправу чужеземных захватчиков над их собственным народом.

Картина „Распятие на кресте у римлян“ вошла в особую серию полотен (трилогию), посвященную осуждению смертной казни. Второй картиной этой серии является уже упомянутое полотно „Подавление индийского восстания англичанами“ (около 1884 г.). Третья картина трилогии — „Казнь заговорщиков в России“ (1884—1885) — изображает сцену повешения „преступников“. Она написана под прямым

впечатлением расправы российского самодержавия над народовольцами в начале 80-х годов XIX века.

На полотне — одна из петербургских площадей в зимний день, в сильную метель. Все сумрачно, ни один луч солнца не пробивается сквозь тяжелые тучи. В центре картины пять виселиц; на двух уже висят трупы осужденных. Толпа обывателей глазеет на постыдную расправу с революционерами. Конные жандармы окружают место казни, сдерживая напор любопытных. Среди толпы выделяется крупная фигура священника рядом с конным жандармом. Этой деталью художник как бы подчеркнул единство церкви и репрессивного аппарата царизма в борьбе с „мятежом“.

Картина обладает высокими живописно-пластическими достоинствами. В ней свободно, широко, с большой достоверностью показан уголок Петербурга в типичный ненастный выюжный день. Мастерски изображена толпа, ярко охарактеризованы отдельные типы. Но самое главное в картине — атмосфера трагизма, чувство глубокого возмущения совершающимся, убедительно переданные автором и в композиции, и в колорите.

Трилогия казней, раскрывающая способы уничтожения непокорных в разные эпохи и у разных народов, явилась выражением гневного протеста художника против деспотических режимов, против разного рода завоевателей и узурпаторов, утверждающих свою власть путем жесточайшего и изощреннейшего насилия. Трилогия, по сути, направлена в первую очередь против „белого террора“ (слова художника), свирепствовавшего в России.

В одном из писем Стасову Верещагин как-то сформулировал смысл своего творчества и деятельности: „Всегда со всеми воевал за то, что считал справедливым“⁴³. И захватническая война, и смертная казнь, по мнению Верещагина, родственны. Он по-своему, очень индивидуально, но близко подходил к пониманию той истины, что войны есть выражение и продолжение политики господствующих классов, только осуществляемой иными средствами. Верещагин рассуждал о правящих классах в рабовладельческом, феодальном и капиталистическом обществе примерно так: убийство гуртом все еще называется войною, а убийство отдельных личностей называется смертной казнью. Повсюду то же самое поклонение грубой силе и та же самая непоследовательность; с одной стороны, люди, убивающие своих ближних миллионами ради зачастую неисполнимой идеи, возводятся на высокий пьедестал общественного восхищения; а с другой стороны, люди, убивающие отдельных лиц в борьбе за черствый кусок хлеба, беспощадно и быстро истребляются . . .

Естественно, что полотна Верещагина, как о войне, так и о смертной казни, вновь вызвали гнев и возмущение в реакционных кругах европейского общества. В Англии, Германии, Франции, России и других странах эти круги опасались обличительного воздействия полотен Верещагина. И не случайно картина „Подавление индийского восстания англичанами“ подверглась в Англии страшным нападкам. Что же касается „Казни заговорщиков в России“, то ее показ в нашей стране до Октябрьской революции был совершенно невозможен.

В. В. Верещагин. *Северная Двина. 1894*

Vasily Vereshchagin. *The Northern Dvina. 1894*



Однако просто отвергнуть или грубо обругать картины, экспонируемые Верещагиным на выставках, было нельзя. Публика не только не соглашалась с такой оценкой, но и отвечала бы возрастающим интересом к творчеству художника. Тогда нашлись „критики“, которые стали отрицать художественно-эстетическое значение произведений русского художника, их направленность. Ведь эти картины показывали только ужасы и зверства, в то время как зритель жаждет якобы умиротворенности и „успокоительных развязок“. Художник, по этой логике, не должен говорить правду, а обязан умилять праздного обывателя. И это объявлялось непреложным на все времена эстетическим законом, несоблюдение которого лишает произведения искусства художественной ценности. Верещагинские „драмы“ бередили совесть человеческую и явно мешали сытому благополучию буржуа.

Кстати, Верещагин критиковал устои и порядки общественной жизни современных ему капиталистических стран не только в своих картинах, но также и в книгах, публичных лекциях. Он, например, отмечал неравноправное положение ирландцев и их преследование властями в Великобритании, нищету народных низов, приниженное

положение негров в США, ограниченность прав женщин в большинстве европейских стран, особенно в Японии и США. Его критическое слово шло рядом с обличающей силой его кисти.

В 1890—1891 годах сбылась мечта Верещагина о возвращении на Родину. На окраине Москвы он построил дом с мастерской и поселился в нем. В предыдущие годы, а также после переселения он много путешествовал по России. Его чрезвычайно интересовали памятники истории и культуры, быт населения, народные типы, природа, древнерусское прикладное искусство. В 1888—1900 годах художник создал ряд картин и этюдов, изображающих природу и архитектурные памятники Кавказа, Крыма, северных областей России. Это „Гора Казбек“ (1897—1898), „Иконостас церкви Иоанна Богослова на Ишне близ Ростова Ярославского“ (1888), „Внутренний вид деревянной церкви Петра и Павла в Пучуге“ (1894) и другие. Этюды отличаются живописным мастерством, красотой цветовой лепки древних интерьеров, предметов обстановки, общей гармонией колористических решений.

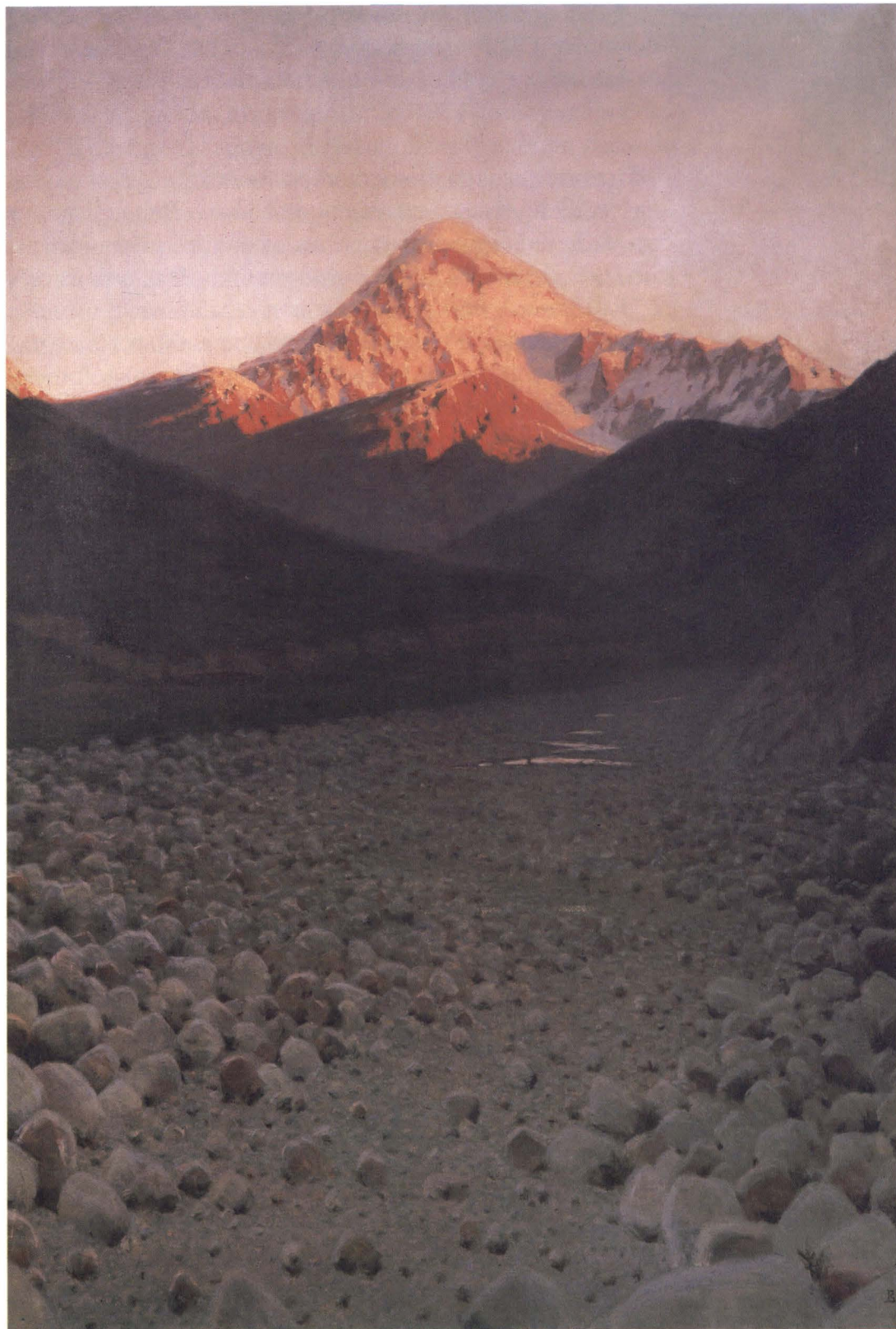
Среди работ русского цикла самыми значительными являются, пожалуй, портреты „незамечательных русских людей“, исполненные в период 1888—1895 годов. В этой серии запечатлен облик людей из народа — старый дворецкий, кружевница, солдат, прачка, нищие, мастеровые, монахи.

Сильной экспрессией, глубиной психологической характеристики отличается портрет „Отставной дворецкий“ (1888). Лицо улыбающегося старика, все в морщинах, с хитровато прищуренными глазами — целая повесть о человеке, на долю которого выпала исключительно тяжелая жизнь крепостного слуги. Благодаря своему уму и настойчивости дворецкий вышел победителем в борьбе с жизненными трудностями и освободился от крепостной зависимости. Лукавством и озорством искрятся его слезящиеся глаза, чувство собственного достоинства и удовлетворенности выражает лицо. Тщательно, с любовью, в свободной живописной манере написан этот удивительно живой портрет. Красив, благороден розовато-коричневый тон полотна, подчеркивающий оптимизм и жизнелюбие бывшего слуги. Замечателен и портрет „Старуха-нищенка девяноста шести лет“ (около 1891 г.). Художник сумел передать здесь черты другой судьбы, чувство глубокой скорби, которую выражают и пристальный печальный взгляд, и плотно сжатые губы старого, надломленного человека.

Но самым главным творческим свершением Верещагина в период с 1887 года и до конца жизни является серия картин, посвященная Отечественной войне 1812 года. Серия включает двадцать полотен, раскрывающих эпизоды вторжения в Россию французской армии во главе с Наполеоном и борьбу с нею русского народа. Кроме того, некоторые картины остались незаконченными, а многие задуманы, но не осуществлены по не зависящим от художника причинам. В этой серии Верещагин сумел выразить в художественных образах освободительный характер Отечественной войны 1812 года. Противник завоевательных войн, он, однако, с горячим одобрением относился к вооруженной борьбе русского народа за освобождение Родины от

В. В. Верещагин. Гора Казбек.
1897—1898

Vasily Vereshchagin. Mount
Kazbek. 1897—98



французских интервентов. Это лишний раз доказывает, что Верещагин вовсе не был пацифистом. Он гневно обличал захватнические войны, которые несли побежденным народам порабощение и гибель. Но всеми помыслами был с русской армией-освободительницей в русско-турецкой войне 1877 года, гордился борьбой и победой русского народа в 1812 году.

В отличие от множества европейских художников, безудержно прославлявших Наполеона и его завоевательные войны, Верещагин рисует образ императора французов без традиционного ореола славы, величия и мужества, которыми его наделяли многочисленные льстецы и поклонники. В одной из своих книг художник, характеризуя Наполеона, иронически говорит, что он не имел „любви к свободе вообще“⁴⁴. Верещагин видел в Наполеоне прежде всего жестокого деспота, узурпатора, инициатора завоевательных войн, врага национальной независимости народов, то есть носителя таких нравственных черт, которые были ненавистны демократу Верещагину и против которых он боролся своим творчеством всю жизнь.

Если русский народ страстно жаждал освобождения от крепостной зависимости, замечает Верещагин, то Наполеон не только не дал ему желанной свободы, но и применил „радикально противоположные“ меры, обрек население на полное ограбление и прямое физическое уничтожение. В картинах художника Наполеон изображен жестоким и честолюбивым авантюристом, свергнувшим, в значительной мере ради личного тщеславия и прихоти, сотни тысяч русских, да и французов, в пучину бедствий, погубившим их. Он возглавил армию захватчиков и мародеров, погромщиков и убийц, потеряв в конечном итоге в России почти все свои войска.

Конечно, Верещагин несколько ограниченно понимал истинную причину вторжения французской армии в Россию, обусловленную корыстными интересами французской буржуазии, и переоценивал волюнтаризм Наполеона. Но он верно и объективно трактовал трагический финал иноземного вторжения и роль в нем Наполеона. В серии картин об Отечественной войне 1812 года завоевателям во главе с Наполеоном противопоставлены широчайшие слои русского народа, героически отстаивавшего независимость своей Родины и разбившего дотоле непобедимые наполеоновские войска.

Картины о 1812 годе — это поистине величественная, монументальная, полная патриотического пафоса эпопея о русском народе, его мужестве, национальной гордости, преданности Родине, ненависти к захватчикам. Во всем мировом изобразительном искусстве события Отечественной войны 1812 года не получили освещения, столь правдивого по документальной обоснованности, глубокого по содержанию, широкого по охвату и эмоционально страстного, как в картинах Верещагина.

Осуществляя эту серию полотен, Верещагин отнесся к задаче с большой ответственностью и проделал огромную исследовательскую работу, изучив массу исторических материалов, воспоминаний современников, написанных на нескольких европейских языках. Он лично обследовал поле Бородинской битвы, ознакомился с многочисленными реликвиями и памятниками эпохи, создал множество этюдов и

зарисовок. Он даже написал большую, очень серьезную книгу „Наполеон I в России. 1812. Пожар Москвы. — Казаки. — Великая армия. — Маршалы. — Наполеон“ (1895), основанную на документальных данных. В серии о 1812 году художник использовал и свои впечатления от Балканской войны, что сообщило новым произведениям большую убедительность.

В картине „Наполеон I на Бородинских высотах“ (1897) французский император сидит на стуле и с вершины холма наблюдает за ходом Бородинского сражения. Мрачен, замкнут Наполеон, недовольный ходом битвы, упорством противника, ускользающей надеждой на решительную победу. Сзади императора толпится блестящая свита, одетая в парадные мундиры. За ней разместились шеренги старой гвардии. И Наполеон, и все его окружение как бы притихли в ожидании результатов небывалой исторической битвы. Картина написана свободно, широко. Звучные краски образуют мощный цветовой аккорд. Великолепно передана атмосфера летнего утра с поднимающимися то там, то тут клубами порохового дыма.

В. В. Верещагин. Французский часовый у алтаря. Фрагмент картины 1900 г. „В Чудовом монастыре“, находящейся в частном собрании, Москва

Vasily Vereshchagin. French Sentry at an Altar. Detail of the painting „In the Chudovo Monastery“ (1900; private collection, Moscow)

Полотно „Конец Бородинского боя“ (1899—1900) изображает редут, весь заполненный трупами и его защитников, и французских солдат. Поистине здесь „смешались в кучу кони, люди...“ Картина показывает ту ужасную цену, которую платили французы за каждый свой успех в Бородинском сражении. Из рва, заполненного убитыми и ранеными, поднимаются несколько фигур, приветствующих Наполеона, объезжающего поле битвы. В цветовом отношении картина несколько необычна для живописи Верещагина. Ей присуща известная пестрота красок, призванная, видимо, подчеркнуть мысль о смешении и хаосе в стане щеголевато одетых, отборных французских войск, разбившихся о стойкость защитников русской земли.

В картине „Перед Москвой в ожидании депутации бояр“ (1891—1892) Наполеон на Поклонной горе тщетно ждет поднесения ключей от Москвы. Перед императором внизу раскинулся огромный, красивый город, кое-где освещенный солнечными лучами. Проходящие французские войска истинно приветствуют завоевателя, но Наполеон мрачен и удручен. Нет ни изъявляющих покорность бояр, ни ключей, которые привык в других странах принимать полководец от властей захваченных им городов.



Картина „В покоренной Москве“ („Поджигатели“, или „Расстрел в Кремле“, 1897—1898) передает эпизод расправы французов с непокорными москвичами. На одной из кремлевских площадей завоеватели расстреливают согнанную со всех концов Москвы бедноту, обвинив ее в поджогах, истинными виновниками которых были французские мародеры. В картине великолепно передана архитектура одного из уголков древнего Кремля, ставшего эшафотом для казни тех, на кого французы обрушили свою злобу и месть. При большом цветовом богатстве в картине достигнута гармония красок и тональное единство.

Возмутительное варварство интервентов запечатлел художник также в картине „В Успенском соборе“ (1887—1895). Великолепный интерьер знаменитого кремлевского собора, украшенный росписями, сверкающий золотыми окладами и серебряными паникадилами, превращен теперь в обычную конюшню. Французские мародеры срывают с икон храма драгоценные оклады, ломают утварь, похищают золотые и серебряные вещи.

Ряд картин наполеоновской серии воссоздает грандиозный пожар Москвы, в результате которого завоеватели оказались как бы в ловушке. Это — „Зарево Замоскворечья“ (1896—1897), „В Кремле — пожар!“ (1887—1895), „Сквозь пожар“ (1899—1900), „Возвращение из Петровского дворца“ (1895). Полотно „Наполеон и маршал Лористон“ (1899—1900) рисует сцену, когда французский император, лихорадочно ищущий выхода из тяжело сложившейся для него ситуации, поручает генералу ехать в стан противника и добиваться мира во что бы то ни стало.

Картина „Не замай — дай подойти!“ (1887—1895) изображает партизанский дозор, спрятавшийся в лесу и поджидающий появления отступающих французов. Старый партизан, вожак отряда, охлаждает нетерпение и воинственный пыл молодежи, выбирая наиболее удобный для атаки момент. Величав и выразителен образ партизанского командира, воплощающий в себе характерные черты русского крестьянства, вставшего на защиту Родины.

Только одна картина серии посвящена показу русской армии, атаке ею противника. Это „В штыки! Ура! Ура!“ (1887—1895). Данное произведение, хотя и вполне правдивое, по сравнению с большинством полотен все же маловыразительно. Следует добавить, что художник нигде не изобразил М. И. Кутузова, несмотря на высокую оценку его полководческого гения. Объясняется это тем, что Верещагин намеревался продолжить работу над серией картин о 1812 году, ярко показать русскую армию, предводительствуемую Кутузовым. Такой замысел ему осуществить не удалось. Нигде он не нашел поддержки, никто не выразил заинтересованности в создании и приобретении подобных картин. П. М. Третьяков уже умер, а царское правительство игнорировало предложения художника.

В картине „Ночной привал великой армии“ (1896—1897) занесенные снегом, накрытые одеялами, одетые в лохмотья и даже в награбленные ризы солдаты „великой армии“ представляют собой уже не войско, а жалкий сброд. Цвет снежной

В. В. Верещагин. *Ночной привал великой армии. 1896—1897*

Vasily Vereshchagin. *Night Bivouac of the Great Army. 1896—97*



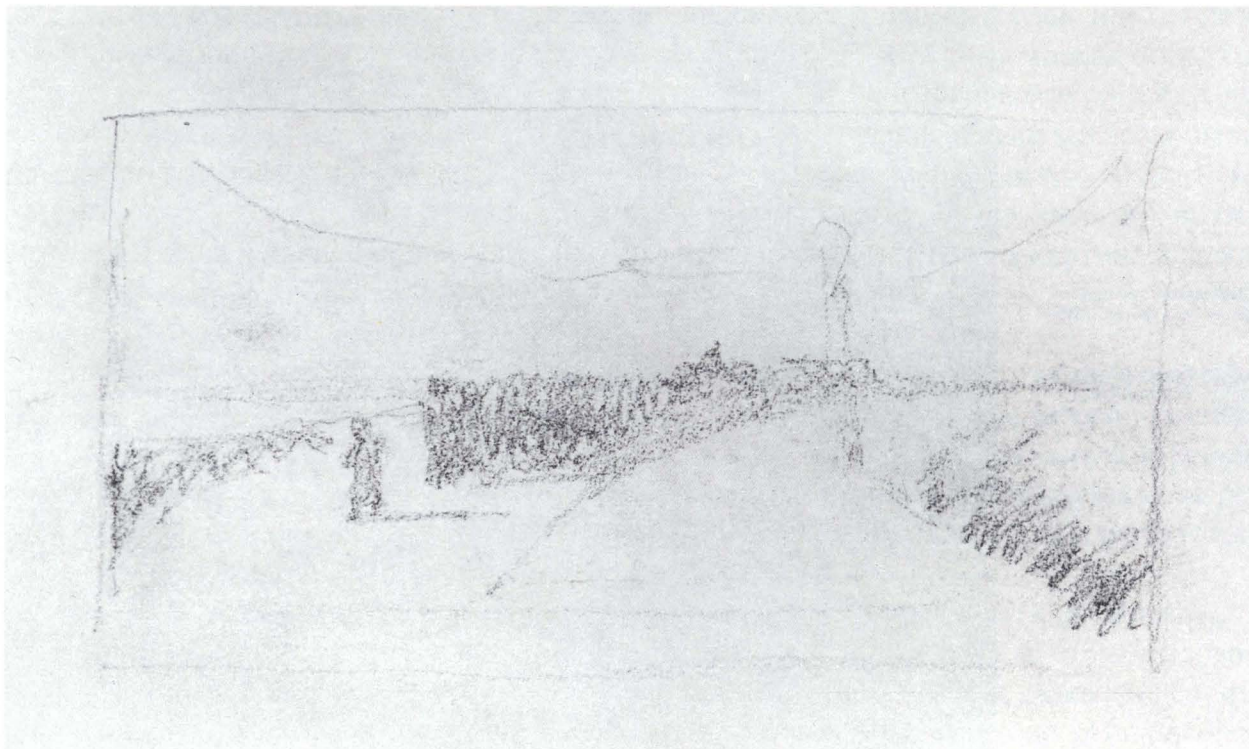
пурги, доминирующий в картине, подчеркивает власть стихии над разгромленной армией, ее обреченность.

Заключает серию картина „На большой дороге. Отступление, бегство...“ (1887—1895). Это уже агония бывшей „великой армии“. Вдоль дороги, по которой движутся незадачливые интервенты во главе с Наполеоном, лежат запыленные снегом трупы, орудия, зарядные ящики, ружья. Пейзаж в картине активно помогает раскрытию содержания. Отступление, бегство „завоевателей“ выглядит трагически на фоне сверкающего, солнечного морозного дня, когда природа предстает во всей своей зимней красе, но убийственной для французов морозной силой. Деревья украшены роскошным кружевом инея. Синие, зеленые, розовые рефлекссы лежат на дороге, ее обочинах. Их взаимодействие и игра придают всему пейзажу приподнятое эмоциональное звучание. Контраст между величественной и торжествующей природой и жалким видом „великой армии“ оттеняет катастрофу, постигшую Наполеона и его войска.

Очень ярко описал эту картину Стасов. Он говорил: „Величайший военный гений, улепетывающий под сурдинку из России назад, по дороге бесчисленных смертей и несчастных замороженных трупов, сам он в бархатной собольей шубе, с

В. В. Верещагин. *На большой дороге. Отступление, бегство...* Эскизный набросок одноименной картины. 1887—1895

Vasily Vereshchagin. *On the Road. Retreat, Flight...* Study sketch for the painting of the same title. 1887—95



березовым посошком в руке, с толпой осрамленных, глубоко молчащих, но покрытых золотом, аксельбантами и перьями палачей-маршалов [. . .]. Какая потрясающая трагедия, какое великолепное создание великого художественного гения! [. . .] Какая разница от развевающихся знамен, торжества барабанов, пушек, труб [. . .] Какая разница, какое внутреннее грызение великого европейского заплечного мастера, какое глубокое падение среди безумных торжеств и зверств войны, какая минута грозного сознания невообразимого провала насильника, какой карающий мстительный перст судьбы!⁴⁵.

По своей композиции картины наполеоновской серии удивительно жизненны и правдивы. Их отличают сильные, звучные краски, составляющие общую цветовую гармонию и тональное единство. Живописная манера — широкая, уверенная. Если в ранних произведениях художника характерна ювелирно-точная и внимательная фиксация всех частных деталей, то в последних сериях она уступила место более свободной, более живописной трактовке предметного мира.

Прогрессивные круги русского общества восприняли верещагинскую серию картин о 1812 году буквально как патриотический подвиг. Реакция же, прежде всего в лице русской императорской фамилии, встретила их с недоверием и неприязнью. Верещагина обвиняли в том, что он изобразил Наполеона якобы в „дурацком“ костюме, хотя этот костюм на самом деле был документально точен. Возмущение

вызвала трактовка иноземных полчищ (в соответствии с истиной) как армии грабителей и насильников, что противоречило традиционному франкофильству русской аристократии.

Судьба картин о 1812 годе в течение многих лет оставалась неясной. Предназначенные для музеев или больших дворцовых зал, картины не привлекали частных меценатов. Царское же правительство упорно отказывалось от их закупки. Интересен в этом отношении найденный недавно архивный документ. Это ходатайство перед царем шефа Русского музея в Петербурге великого князя Георгия Михайловича от 25 января 1900 года о приобретении для коллекций музея хотя бы семи картин Верещагина из серии 1812 года. На документе сохранилась характерная собственноручная резолюция Николая II: „Нахожу желательным приобретение одной из картин Верещагина эпохи 1812 г. для музея. Н [иколай]“⁴⁶.

Ясно, что такое решение царя было абсурдным. Мог ли согласиться художник продать только одну картину из тех двадцати, которые составляли целостную, неделимую серию?! Только в преддверии столетнего юбилея Отечественной войны царское правительство, под сильным давлением общественного мнения, вынуждено было приобрести серию и отправить ее в Москву.

В конце жизни Верещагин совершил несколько новых дальних путешествий. В 1901 году он посетил Филиппинские острова, в 1902-м — США и Кубу, а в 1903-м — Японию. Его по-прежнему волновала проблема войны, а на Филиппинах и Кубе незадолго до того разыгралась испано-американская война за обладание этими колониями. Верещагин не понял социальной природы этой войны, носившей чисто империалистический характер. Он даже ошибочно увидел в президенте США Т. Рузвельте, проводившем типично захватническую политику „большой дубинки“, якобы передового человека.

Однако при всех иллюзиях художник сохранил свое отношение к войне как к народному бедствию, продолжал свою активную антимилитаристскую проповедь. Трагизмом проникнута серия картин, в которую входят полотна „Раненый“, „В госпитале“, „Письмо на родину (Письмо к матери)“, „Письмо прервано“, „Письмо осталось неоконченным“ (все 1901 г.). Они последовательно рассказывают о том, как американский солдат на Филиппинах, раненный в сражении, попадает в госпиталь, диктует сестре милосердия письмо матери, вынужден прервать его, а затем, так и не окончив послания, умирает . . .

Отправившись в Японию, художник с огромным интересом изучал там общественную жизнь, знакомился с памятниками истории и культуры, природой страны. Он сделал в Стране восходящего солнца серию этюдов, изображающих жителей, храмы, природу. Японские этюды — новый этап в творческой эволюции художника. Они необыкновенно живописны, свидетельствуют о неустанной работе над дальнейшим развитием своего мастерства.

Работа Верещагина в Японии прервалась из-за ухудшившейся политической

В. В. Верещагин. На мосту

Vasily Vereshchagin. On the Bridge



обстановки, связанной с явным намерением японских милитаристов начать войну против России. Чтобы не быть интернированным, художник спешно покинул Японию. Вернувшись на Родину, Верещагин стал горячо предостерегать всех от назревавшей войны. Об этом он писал русскому правительству, друзьям, знакомым, видным зарубежным деятелям. В письме Верещагина Ф. И. Булгакову, редактору одной из петербургских газет, есть такие слова: „Войны с Японией нужно стараться избегать как бесцельной, бесплодной и, во всяком случае, разорительной“⁴⁷.

Ход событий подтвердил его правоту и прозорливость.

Как только вспыхнула русско-японская война, Верещагин счел своим нравственным долгом ехать на фронт. Шестидесятидвухлетний художник, оставив горячо любимых жену и трех малолетних детей, направился в самое пекло военных событий, чтобы вновь поведать людям правду о войне, раскрыть ее подлинную суть. Находясь

**В. В. Верещагин. Вход в храм
в Никко**

**Vasily Vereshchagin. Entrance
to a Temple in Nikko**



на флагманском корабле „Петропавловск“, он вместе с адмиралом С. О. Макаровым погиб 31 марта 1904 года от взрыва японских мин. И это была, в полном смысле слова, смерть на боевом посту. Очевидец катастрофы „Петропавловска“ капитан Н. М. Яковлев, чудом спасшийся во время взрыва, рассказывал, что до последнего момента видел Верещагина с альбомом, куда он заносил открывавшуюся его взору морскую панораму.

Смерть Верещагина вызвала отклики во всем мире. Русский народ оплакивал тяжелую утрату. В печати появилась масса статей о жизни и творчестве Верещагина. Среди них особенно яркой и содержательной была статья В. В. Стасова. В Петербурге осенью 1904 года открылась большая посмертная выставка картин Верещагина, а через несколько лет в городе Николаеве был создан музей его имени, в экспозицию которого вошли некоторые произведения и личные вещи В. В. Верещагина.

Во многом общественные взгляды Верещагина были ошибочны. Сторонник демократии и народовластия, он не знал истинных путей общественного прогресса. Он не понимал значения революции как двигателя истории, имел наивное и предвзятое представление о социализме. Враг милитаризма и захватнических войн, он не видел, однако, радикальных реальных путей борьбы с этими бедствиями и полагался только на просветительскую деятельность, на перевоспитание людей.

Верещагин видел в науке и просвещении едва ли не главный фактор общественного прогресса. Ему казалось, что человечество может перейти к более высокой фазе социального развития, если ясно осознает и мирными средствами, укрепляя здоровые нравственные начала, устранив язвы и пороки феодальной и капиталистической систем. Здесь он в какой-то степени был близок утопическим представлениям Л. Н. Толстого. (Однако при этом Верещагин справедливо отрицал толстовскую философию „непротivления злу насилieм“ и фатализма.)

Но не слабые стороны мировоззрения художника определяют историческое значение его творчества. Силу и величие искусству Верещагина придают содержащиеся в нем, облеченные в высокохудожественную форму прогрессивные идеи, ненависть к антинародным общественным порядкам, беззаветная преданность интересам людей труда. Он первым среди художников предостерег человечество о бедствиях, которые несла начинающаяся эпоха империализма и связанная с ним борьба государств за сферы влияния.

Верещагин считал, что искусство и литература должны выражать народные интересы, страстно протестовать против гнусных условий жизни народа и выносить им „приговор“. Искусство не должно, по его мнению, опускаться до роли украшателя и развлекателя праздных и обеспеченных классов общества. Следуя учению А. И. Герцена, В. Г. Белинского, Н. Г. Чернышевского, Верещагин не только в творчестве, но и в публичных высказываниях выступал убежденным сторонником реалистического, жизненно значительного, публицистически заостренного искусства.

Художник причислял себя к представителям такого реализма в искусстве, который выражал идеалы гуманности и прогрессирующей цивилизации. Он называл себя „высоконравственным реалистом“. Его реализм (а это был критический реализм), по выражению художника, основываясь на фактах действительности, требует самого строгого отношения ко всем сторонам творческого процесса, обязательно содержит высоконравственную идею и широкие обобщения. Реализм, сторонником и представителем которого выступал Верещагин, предполагал глубокую правду изображения действительности, пристальное изучение общественной жизни и природы, а также человеческих типов, костюмов, обстановки. Такой реализм обязательно требует соотносить каждое воссоздаваемое событие с местом, временем и освещением, в которых оно происходило, при фиксации типов, нравов, обычаев народа, проверять непосредственные впечатления данными науки.

Содержанию искусства, по мнению Верещагина, должна быть адекватна его художественная форма. „Так что вы ставите содержание картины выше ее исполне-

В. В. Верещагин. В парке
Vasily Vereshchagin. In a Park



ния?“ — спросил однажды Верещагина корреспондент газеты „Новое время“. „То и другое, — ответил художник, — заслуживают, по-моему мнению, одинакового внимания. Полагаю, что художник без техники — младенец в искусстве и, в конце концов, не может даже называться художником. Но и художник без идеи — букет без запаха, фрукт без вкуса. Продолжаю думать, не в укор будь сказано, что чем выше художник образован и развит, тем более интересные произведения проходят через его просвещенное сознание“⁴⁸.

Бессодержательность в искусстве, фальшь, лакировка действительности встречали в лице Верещагина непримиримого противника. Эстетические взгляды его определяли и особенности творческого метода. Одним из важнейших принципов творчества художника стало глубокое, всестороннее, многоплановое изучение объекта изображения, без чего нельзя добиться в картине подлинной правды.

Мы видели, что для воспроизведения в картинах военных событий художник неизменно сам становился участником походов и сражений. Более того, он тщательно изучал соответствующую литературу на русском и иностранных языках, знакомился с музейными памятниками, путешествовал, создавал огромный этюдный материал. Стремление к документальной достоверности и большой точности каждой детали картины заставляло художника подвижно фиксировать карандашом и кистью множество предметов, которые могли понадобиться при разработке сюжета.

Долго и мучительно Верещагин обдумывал композицию, колорит картины, чтобы наиболее выразительно раскрыть сюжет и донести до зрителя свою главную мысль. Он не писал подробных эскизов, считая, что подобный метод отнимает слишком много творческих сил художника, а потому несколько обескровливает завершение самой картины. Роль эскизов у него выполняли беглые карандашные наброски, которые помогали ему находить наилучшее решение замысла.

После длительных размышлений и разработки схематичных эскизов в воображении художника картина возникала, как живая, со всеми деталями и цвето-светотеневыми переходами. Работая над полотном, он всегда пользовался натурщиками, которых отбирал с большой тщательностью, с натуры писал и характерные предметы обстановки (костюмы, мебель, оружие и прочее).

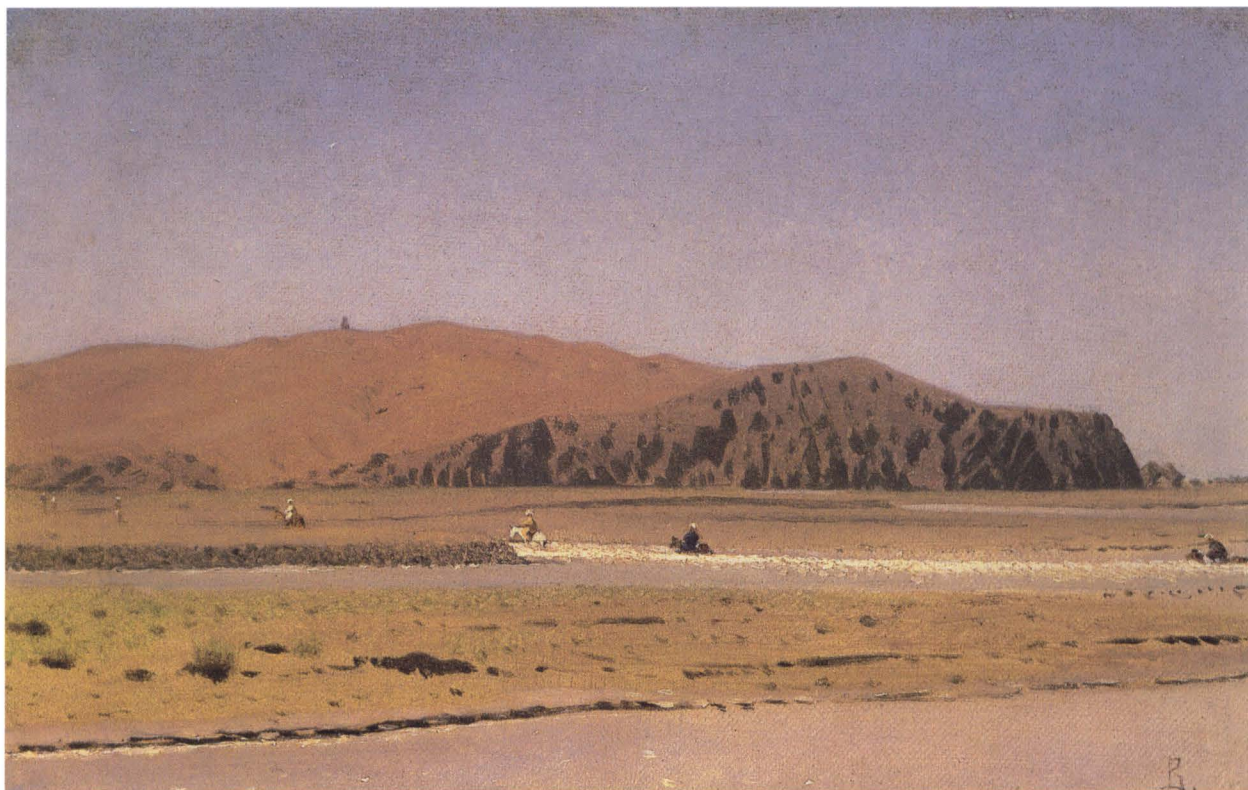
Верещагин заботился о том, чтобы изображенные им события воссоздавались в условиях реальной световоздушной среды или же максимально приближенной к ней. Его парижская мастерская была так устроена, что могла передвигаться по рельсам вокруг своей оси. И это давало возможность писать натуру в любое время года и суток, при разном освещении и разной погоде. Мастерская в Москве тоже имела, кроме огромного зала, три отдельных помещения для работы с натурой при разных температурных, влажностных и световых условиях.

Художник никогда не писал в комнате сцен, происходящих при ярком солнечном свете. Для работы над этюдами и картинами, изображающими знойные, южные страны, он выбирал в Мюнхене, Париже, Москве самые жаркие дни лета. Этюды снега, инея, льда, в целях передачи в картине ощущения жестокого мороза, писал в лесу в самые лютые холода.

Стремление к исключительной точности, документальной правдивости и достоверности изображения составляет одну из важных особенностей творческого метода Верещагина. Всякая идеализация лиц, характеров, любое стремление подменить реальные, живые образы условными, канонизированными для Верещагина были неприемлемы. Композиционное и колористическое построение картины определялось у него требованиями максимальной жизненности и выразительности. Вместе с тем художник был врагом бездумного, натуралистического копирования действительности. Правда ради идеи, глубокого раскрытия замысла — вот его творческое кредо. Он по преимуществу создавал произведения, в которых фигурируют не один-два персонажа, а группы людей, порою весьма многочисленные. „Хоровое“ начало в

В. В. Верещагин. *Всадники,
переплывающие реку*

Vasily Vereshchagin. *Riders
Crossing a River*



искусстве являлось знаменем времени и роднило Верещагина, в частности, с композиторами „Могучей кучки“.

Разнообразны живописно-технические приемы Верещагина. Он применял пастозную кладку краски, а иногда покрывал холст прозрачно-тонким слоем красящего вещества в зависимости от фактуры предмета изображения. В области колорита Верещагин эволюционировал от использования несколько жесткого, яркого локального цвета к применению сгармонированного „коврового“ цветового построения полотна. В дальнейшем он все более уверенно осваивал тональную живопись. А его последние произведения — японские этюды — замечательно живописны, отличаются мягкостью колорита, воздушностью, богатством сгармонированных красок, тонкой игрой рефлексов. Исключительно точен рисунок в картинах Верещагина. На смену подробному и тщательному изображению деталей (не отвлекающих, впрочем, от главного) приходит более обобщенная их трактовка.

Процесс творчества у Верещагина был мучительно-трудным, изнуряющим. Он доходил иногда до желания физически уничтожить произведение, которое не ладилось. Но воля, упорство побеждали, и художник на новой основе продолжал свои поиски.

Отличительной особенностью Верещагина являлось создание, как правило, не

отдельных, разрозненных произведений на избранные темы, а серии картин, в которых одно полотно как бы продолжало содержание другого. Этим он пытался преодолеть ограниченность повествовательных возможностей живописи. Серийность придавала картинам как бы движение во времени, что усиливало, несомненно, воздействие на зрителей его выставок и экспозиций.

Как подлинный просветитель-демократ Верещагин придавал исключительное значение систематическому показу своих произведений широким народным массам. С 1873 по 1902 год художник провел свыше шестидесяти своих персональных выставок, в том числе в Петербурге (пять раз), в Москве (пять раз), в Лондоне (четырежды), в Париже (пять раз), в Вене, Берлине, Нью-Йорке (по три раза), а также в Амстердаме, Стокгольме, Копенгагене, Брюсселе, Будапеште, Праге, Вашингтоне, Гельсингфорсе (Хельсинки), Варшаве, Христиании (Осло), Гамбурге, Дрездене, Чикаго, Филадельфии, в крупных культурных центрах России и многих других зарубежных городах.

Устройство этих выставок требовало поистине титанических усилий. Да и стоило Верещагину очень дорого. Собственный проезд, перевозка картин, их страховка, наем помещения для экспозиции, развеска требовали больших денег. Художнику приходилось порой залезать в долги, за бесценок продавать произведения. Однажды в США он попал даже в столь тяжелое финансовое положение, что искал выхода в самоубийстве.

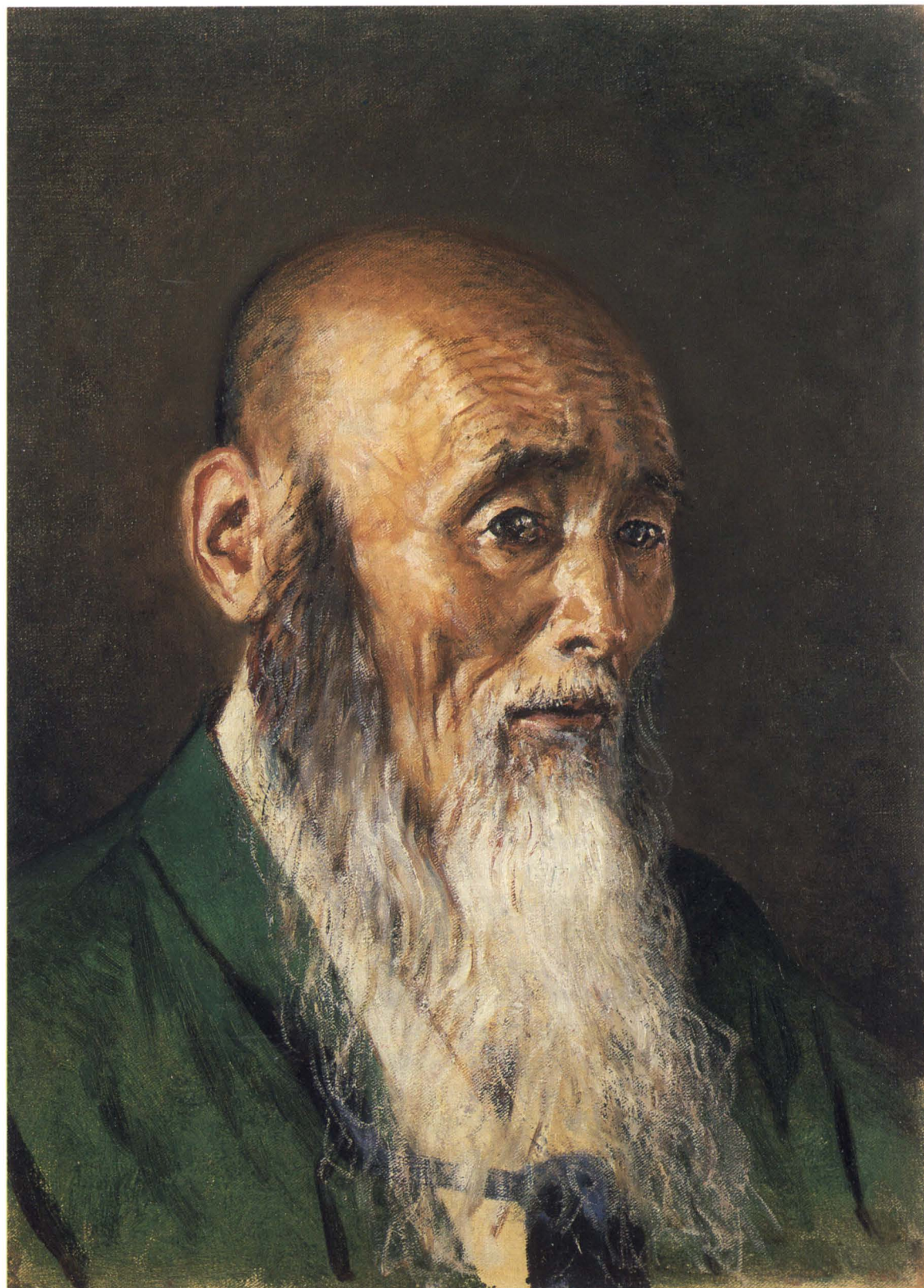
Верещагин всегда стремился к тому, чтобы его выставки были доступны широким народным массам. С этой целью он устанавливал очень низкую входную плату, назначал дни для бесплатных посещений. В связи со своей венской выставкой 1881 года художник сообщал Стасову: „Я [. . .] потребовал сбавки цены на вход и громко говорил, что желаю показать свои картины не 10 000 графов и графинь, а 2 [00000] или 300 000 венцев, сколь возможно более бедных и незнаменитых. [. . .] Признаюсь, с удовольствием видел, как все более и более ходит бедно одетого люда и солдат“⁴⁹.

Стремясь к полноте восприятия картин, Верещагин применял на выставках только что появившееся электрическое освещение, прекрасно декорировал залы растениями, коврами, исторической утварью. В часы посещений в залах выставки играла музыка. Картины оформлялись рамами, сделанными по специальным рисункам самого художника. Посещаемость верещагинских выставок была беспрецедентно высокой. Его личная популярность (особенно в период выставок) в Европе и Америке тоже была огромна.

Однако сплошь и рядом, как мы видели, предпринимались попытки экспозиции Верещагина бойкотировать, дискредитировать. Характерно, например, что московский генерал-губернатор В. А. Долгоруков демонстративно отказался посетить выставку знаменитого художника в Москве только потому, что входная плата составляла пять копеек, а, следовательно, выставочные залы заполнила „чернь“. Вспомним, каким гонениям подвергся Верещагин со стороны католического духовенства в Вене в 1885 году. В Париже в 1881 году в ответ на наглую выходку владельца

**В. В. Верещагин. Японский
священник**

**Vasily Vereshchagin. Japanese
Priest**



помещения, где размещалась выставка, Верещагин публично нанес обидчику пощечину. „На вытянутый им из кармана револьвер, — рассказывает художник, — я вынул свой и направил ему в лоб, так что он опустил свое оружие“⁵⁰.

Однажды в США к Верещагину явились два представителя мафии и потребовали денег за обеспечение публичного успеха открывающейся экспозиции. В противном случае они грозили обструкцией и провалом выставки. Возмущенный художник дал шантажистам должный ответ и отпор.

„Слова отца, — рассказывает сын Верещагина в воспоминаниях, — привели пришедших буквально в ярость. Они вскочили со своих стульев, засучили рукава и едва отец успел занять позицию спиной к стене, чтобы не быть обойденным, как они бросились на него с кулаками“⁵¹. В этой схватке победа осталась на стороне художника. Улучив момент, он со всей энергией и силой, на которые был способен, бросился на того противника, который казался ему более опасным, и нанес ему такой удар, что верзила грохнулся навзничь. Упавший вскочил и бросился вон из комнаты. Его компаньон, оставшись один, сильно струхнул и пытался улизнуть, но Верещагин настиг его у двери и пинком вышвырнул из комнаты.

Но бывали истории и похуже. В США Верещагин однажды неосмотрительно доверил свою персональную выставку антрепренеру, который обязался показывать ее в разных городах Нового Света. Не оформив юридически это поручение, Верещагин лишился всех картин, которые присвоил сопровождавший выставку делец.

В тех случаях, когда выставки приносили доход, а также из денег, полученных от продажи картин, Верещагин постоянно отчислял значительные суммы на школы, на народное просвещение, особенно на женское образование.

Верещагин был вспыльчивой, горячей, увлекающейся натурой. Важными чертами его характера являлись прямота, откровенность, предельная правдивость, высоко развитое чувство собственного достоинства. Лесть, угодливость, заискивание перед другими были ему ненавистны. С коронованными людьми и с людьми из народа он держался одинаково просто, независимо и с достоинством, как с равными.

В этом отношении интересен случай, имевший место в конце 1878 года. Тогда Верещагин ненадолго приехал в Петербург. Его посетил адъютант наследника русского престола (впоследствии Александр III) и пригласил от имени своего шефа в Аничков дворец в строго назначенное время. Очевидно, наследник интересовался картинами русско-турецкой войны. Художник очень не любил посещать дворцы, но все же принял приглашение. Однако аудиенция не состоялась: Верещагину сказали, что наследник занят, и просили прийти в другой раз. Возмущенный художник тотчас же уехал из Петербурга. А когда, некоторое время спустя, будущий Александр III, находясь в Париже, выразил желание посетить верещагинскую мастерскую, художник прямо заявил, что он этого посещения не желает.

Характерен для Верещагина и другой малоизвестный его поступок. Однажды Николай II, относившийся к художнику неприязненно, не лучше своих деда и отца, все же посетил его выставку в Петербурге. Пояснения давал сам автор. В ходе

осмотра перед взором высоких посетителей предстали фотографии картин, уничтоженных в свое время художником. Видя интерес к ним императора, услужливый царедворец И. П. Балашов тут же бестактно рекомендовал царю приказать художнику написать эти работы снова. Возмущенный Верещагин резко ответил Балашову: „Мне нельзя, Ваше превосходительство, приказать, меня можно просить!“⁵².

Памятник В. В. Верещагину в Череповце. Скульпторы Б. В. Едунов и А. М. Портянко, архитектор А. В. Гуляев. 1957. Фотография

Statue of Vereshchagin in Cherepovets. By B. V. Edunov and A. M. Portianko. Architect, A. V. Gulyaev. 1957. Photo

Вся жизнь Верещагина была наполнена исполинским трудом, непрерывной борьбой, героическими подвигами, преодолением препятствий. Всегда он проявлял непреклонность воли, смелость, целеустремленность, высокую принципиальность во имя своей благородной цели. Искусство Верещагина вливалось мощным потоком в общую демократическую культуру России, участвовало в борьбе демократических сил за прогрессивный путь развития Родины и всего человечества.

Творчество Верещагина было прогрессивным как по идейному содержанию, так и по художественной форме. Преодолевая ошибочные представления о „вечных“ законах эстетики, художник сделал значительный шаг вперед в развитии искусства критического реализма, в подъеме уровня живописного мастерства, в изображении людей и предметов в реальной световоздушной среде, в повышении жизненности и идейно-эстетического воздействия произведений искусства.

Еще при жизни Верещагина в английской, французской, немецкой, американской прессе к его имени многократно прилагались эпитеты „гениальный“, „великий“. Его называли крупнейшим художником-мыслителем XIX века, „пророком-философом“, выдающимся реформатором живописи. В одной из немецких газет 1886 года говорилось, что искусство Верещагина включает в себе чрезвычайно важную черту передовой русской культуры — страстную ненависть к общественному злу, стремление к правде, склонность к обличению язв и пороков современной цивилизации.

Крупнейшие художники, музыканты, ученые, общественные деятели зарубежной Европы высказывали Верещагину свое восхищение. Знаменитый немецкий естествоиспытатель-дарвинист Э. Геккель писал: „Большое внимание привлекли его картины о последней русско-турецкой войне [...]. Исключительной разносторонностью этого плодотворного художника пришлось мне [...] неоднократно восхищаться на выставках коллекций его картин [...]. Реализм исполненных им многочисленных



портретов, жанровых картин Востока, грандиозных пейзажей и архитектуры Индии вызвали мое искреннее восхищение. Оно еще возросло, когда в 1897 г. в Москве, в Третьяковской галерее, я ознакомился с его другими выдающимися полотнами⁵³. Ф. Лист говорил: „Верещагин больше, чем талант: это гений“⁵⁴.

Высокая оценка творчества Верещагина содержится в высказываниях В. В. Стасова, И. Н. Крамского, М. П. Мусоргского, И. А. Гончарова, И. С. Тургенева, И. Е. Репина и многих других передовых деятелей русской культуры. Проникновенные слова сказал о Верещагине И. Е. Репин: „Верещагин — величайший художник своего времени [. . .] он открывает новые пути в искусстве“⁵⁵. „Верещагин — личность колоссальная, это действительно богатырь . . . Верещагин сверх-художник, как и сверх-человек“⁵⁶.

Знали и ценили творчество Верещагина В. И. Ленин⁵⁷, многие прославленные революционеры-большевики. Выдающийся авторитет имени Верещагина нашел отражение в произведениях Т. Драйзера, где русский живописец предстает как крупнейший художник эпохи.

Из бесчисленного количества самых высоких и положительных отзывов о Верещагине наиболее интересен принадлежащий японскому писателю Никадзато Кайдзан. Узнав о гибели Верещагина, этот романист и публицист в мае 1904 года писал: „Мы, поборники мира, с глубочайшей скорбью оплакиваем смерть миролюбивого художника Верещагина [. . .]. Верещагин кистью старался показать людям, что война — самая ужасная, самая нелепая вещь на свете [. . .]. Он не искал военных наград, он хотел показать людям трагедию и глупость войны, и сам пал ее жертвой. Он пожертвовал своей жизнью ради своего призвания художника. Не проявил ли он в этом, как гуманист, поистине высокое человеческое достоинство? Мы завидуем России, где живет Толстой, а узнав о смерти Верещагина, мы не можем не почувствовать к этой стране уважения и почтения“⁵⁸.

И сегодня творчество Верещагина представляет собой не только драгоценный художественно-исторический памятник, но и могучее средство познания жизни. Оно необыкновенно актуально и в наше время: оно помогает прогрессивному человечеству в его борьбе за мир и социальный прогресс.

Имя Верещагина окружено в Советском Союзе большой всенародной любовью. На родине художника, в городе Череповце, открыты памятник Верещагину и его мемориальный музей. Картины Верещагина экспонируются в лучших галереях страны. Книги о Верещагине, альбомы его работ, репродукции его картин постоянно издаются в нашей стране большими тиражами. Написано несколько романов и повестей, главным героем которых выступает прославленный художник.

Творческие традиции Верещагина развивают мастера искусства социалистического реализма. И это — лучший памятник нашему славному соотечественнику.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См.: В. В. Стасов. Собр. соч. Т. 2. Спб., 1894, отд. 3, стб. 569.
- ² Детство и отрочество художника В. В. Верещагина. Воспоминания. Т. 1. М., 1895, из предисловия.
- ³ Василий Васильевич Верещагин. Избранные письма. М., 1981, с. 51, 52.
- ⁴ В. В. Стасов. Собр. соч. Т. 1. Спб., 1894, отд. 2, стб. 502.
- ⁵ См.: С. И. Мицкевич. Революционная Москва. М., 1940, с. 56, 57.
- ⁶ В. В. Стасов. Статьи и заметки, публиковавшиеся в газетах и не вошедшие в книжные издания. Т. 1. М., 1952, с. 123.
- ⁷ Детство и отрочество художника В. В. Верещагина. Т. 1, с. 265.
- ⁸ Василий Васильевич Верещагин. Избранные письма, с. 126.
- ⁹ Собственноручные автобиографические записки В. В. Верещагина, с. 10 (хранятся у авторов настоящей статьи).
- ¹⁰ В. В. Верещагин. От Оренбурга до Ташкента. — Всемирный путешественник, 1874, май, с. 82.
- ¹¹ Там же, с. 110.
- ¹² Иван Николаевич Крамской. Письма, статьи в 2-х т. Т. 2. М., 1966, с. 206.
- ¹³ Василий Васильевич Верещагин. Избранные письма, с. 31.
- ¹⁴ Иван Николаевич Крамской. Письма, статьи в 2-х т. Т. 1. М., 1965, с. 243.
- ¹⁵ В. В. Стасов. Собр. соч., т. 1, отд. 2, стб. 502.
- ¹⁶ Из письма В. В. Стасова — И. Н. Крамскому от 22 марта 1874 г. — См. кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Л., 1983, с. 323.
- ¹⁷ Василий Васильевич Верещагин. Избранные письма, с. 77.
- ¹⁸ На войне. Воспоминания о русско-турецкой войне 1877 г. художника В. В. Верещагина. М., 1902, с. 123.
- ¹⁹ Там же, с. 125.
- ²⁰ Вас. И. Немирович-Данченко. Художник на боевом поле. — Художественный журнал, 1881, т. 1, с. 146.
- ²¹ На войне. Воспоминания о русско-турецкой войне 1877 г. художника В. В. Верещагина, с. 58.
- ²² Там же, с. 223.
- ²³ Там же, с. 134, 135.
- ²⁴ Переписка В. В. Верещагина и П. М. Третьякова. 1874—1898. М., 1963, с. 37.
- ²⁵ На войне в Азии и Европе. Воспоминания художника В. В. Верещагина. М., 1894, с. 155, 156.
- ²⁶ На войне. Воспоминания о русско-турецкой войне 1877 г. художника В. В. Верещагина, с. 96.
- ²⁷ См.: Русско-турецкая война 1877—1878. М., 1977, с. 146.
- ²⁸ Там же, с. 257.
- ²⁹ Василий Васильевич Верещагин. Избранные письма, с. 112.
- ³⁰ На войне. Воспоминания о русско-турецкой войне 1877 г. художника В. В. Верещагина, с. 153.
- ³¹ Там же, с. 153, 154.
- ³² В. В. Стасов. Избр. соч. в 2-х т. Т. 2. М.—Л., 1937, с. 111, 112.
- ³³ Выставка картин В. В. Верещагина. — Молва, 1880, 26 февраля.
- ³⁴ Из письма вел. кн. Александра Александровича А. П. Боголюбову от 21 декабря 1879 г. — ЦГАЛИ, ф. 765, оп. 1, д. 4, л. 15.
- ³⁵ Цит. по: С. Claretie. Vassili Verestchaguine. — La Revue, 1904, 15 juill, № 14, p. 154.
- ³⁶ Василий Васильевич Верещагин. Избранные письма, с. 119. Михаил Николаевич Романов (1832—1909) — великий князь.
- ³⁷ Василий Васильевич Верещагин. Избранные письма, с. 123.
- ³⁸ Христиания. От нашего корреспондента. — С.-Петербургские ведомости, 1900, 6 мая.
- ³⁹ Василий Васильевич Верещагин. Избранные письма, с. 194.
- ⁴⁰ Там же, с. 123.
- ⁴¹ ОР ГТГ, ф. 17/54.
- ⁴² В. В. Верещагин. Из записной книжки. — Новости и биржевая газета, изд. 1, 1900, 15 мая.
- ⁴³ Василий Васильевич Верещагин. Избранные письма, с. 131.
- ⁴⁴ В. В. Верещагин. Наполеон I в России. 1812. М., 1895, с. 3.
- ⁴⁵ В. В. Стасов. Выставка Верещагина. — Новости и биржевая газета, изд. 1, 1904, 9 декабря.
- ⁴⁶ ОР ГРМ, ед. хр. 182, л. 291.
- ⁴⁷ ЦГАЛИ, ф. 718, оп. 2, ед. хр. 1.
- ⁴⁸ Новое время, изд. 2, 1897, 14 ноября.
- ⁴⁹ Василий Васильевич Верещагин. Избранные письма, с. 113.
- ⁵⁰ Там же, с. 116.
- ⁵¹ В. В. Верещагин. Воспоминания сына художника. Л., 1982, с. 102.
- ⁵² П. В. Андреевский. Несколько слов о В. В. Верещагине (воспоминания). — Рукопись, с. 17 (хранится у Г. П. Андреевского, Ленинград).
- ⁵³ Haesckel Ernst. Aus Insulinde. Malayische Reisebriefe. Bonn, 1901, s. 253.
- ⁵⁴ Иностранная критика о Верещагине. — Неделя, 1886, 9 марта, с. 347, 348.
- ⁵⁵ Цит. по: Каталог Музея Общества изящных искусств имени В. В. Верещагина. [Николаев, 1914], с. 13.
- ⁵⁶ Там же, с. 1.
- ⁵⁷ См.: Н. К. Крупская. Воспоминания о Ленине. М., 1957, с. 401.
- ⁵⁸ Цит. по: А. И. Шифман. Лев Толстой и Восток. М., 1971, с. 330, 331.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Литературные работы В. В. Верещагина

- Литератор (Повесть). М., 1894.
На войне в Азии и в Европе. Воспоминания художника В. В. Верещагина. М., 1894.
Детство и отрочество художника В. В. Верещагина. Воспоминания. Т. I. М., 1895.
Иллюстрированные автобиографии нескольких незабываемых русских людей. М., 1895.
Наполеон I в России. 1812. Пожар Москвы. — Казаки. — Великая армия. — Маршалы. — Наполеон. М., 1895.
На войне. Воспоминания о русско-турецкой войне 1877 г. художника В. В. Верещагина. Со многими рисунками автора и снимками с его картин. М., 1902.
Василий Васильевич Верещагин. Избранные письма. М., 1981.

Каталоги выставок В. В. Верещагина

- Каталог картин, этюдам и рисункам В. В. Верещагина. Спб., 1874.

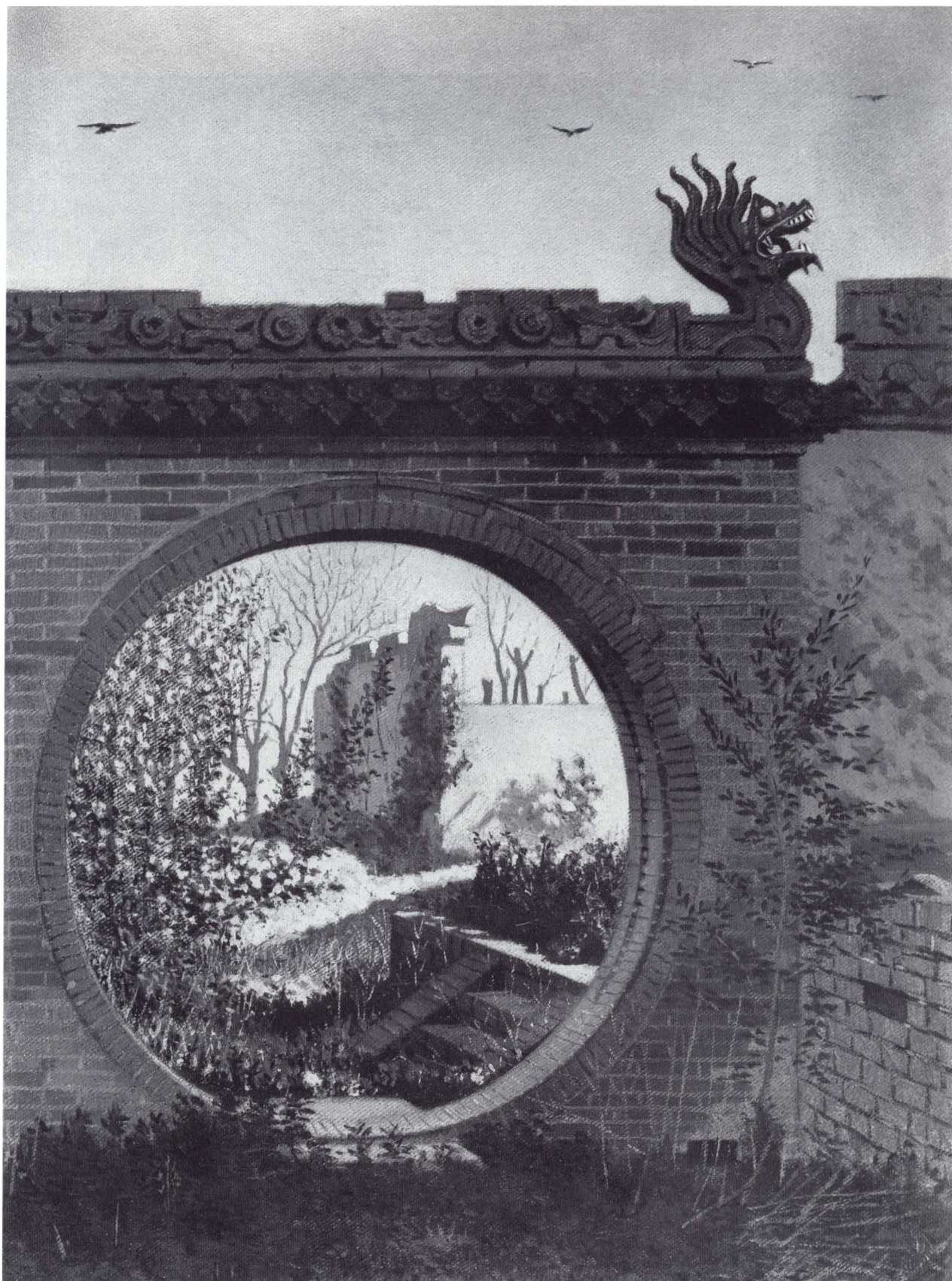
- Каталог выставки картин В. В. Верещагина. Спб., 1883.
Указатель выставки картин В. В. Верещагина с объяснительным текстом. М., 1900.
Каталог посмертной выставки картин и этюдов В. Верещагина. Спб., 1904.

Литература о В. В. Верещагине

- Н. К. Крупская. Воспоминания о Ленине. 2-е изд. М., 1972 (с. 422 — В. И. Ленин о Верещагине).
В. В. Стасов. Василий Васильевич Верещагин. Собр. соч. Т. 2. Спб., 1894, отд. 4, стб. 269—330.
Ф. И. Булгаков. Василий Васильевич Верещагин и его произведения. Спб., 1896.
В. В. Садовень. В. В. Верещагин. М., 1950.
А. К. Лебедев. Василий Васильевич Верещагин. Жизнь и творчество. 1842—1904. М., 1972.
В. В. Верещагин. Воспоминания сына художника. Л., 1982.



1. Развалины в Чугучаке. 1869 (70?)
Ruins in Chuguchak. 1869 (70?)



2. Садовая калитка в Чугучаке. 1869—1870
Garden Gate in Chuguchak. 1869—70



3. Киргизские кибитки на реке Чу. 1869—1870
Kirghiz Tents on the Chu River. 1869—70



4. Мулла Раим и мулла Керим по дороге на базар ссорятся. 1873

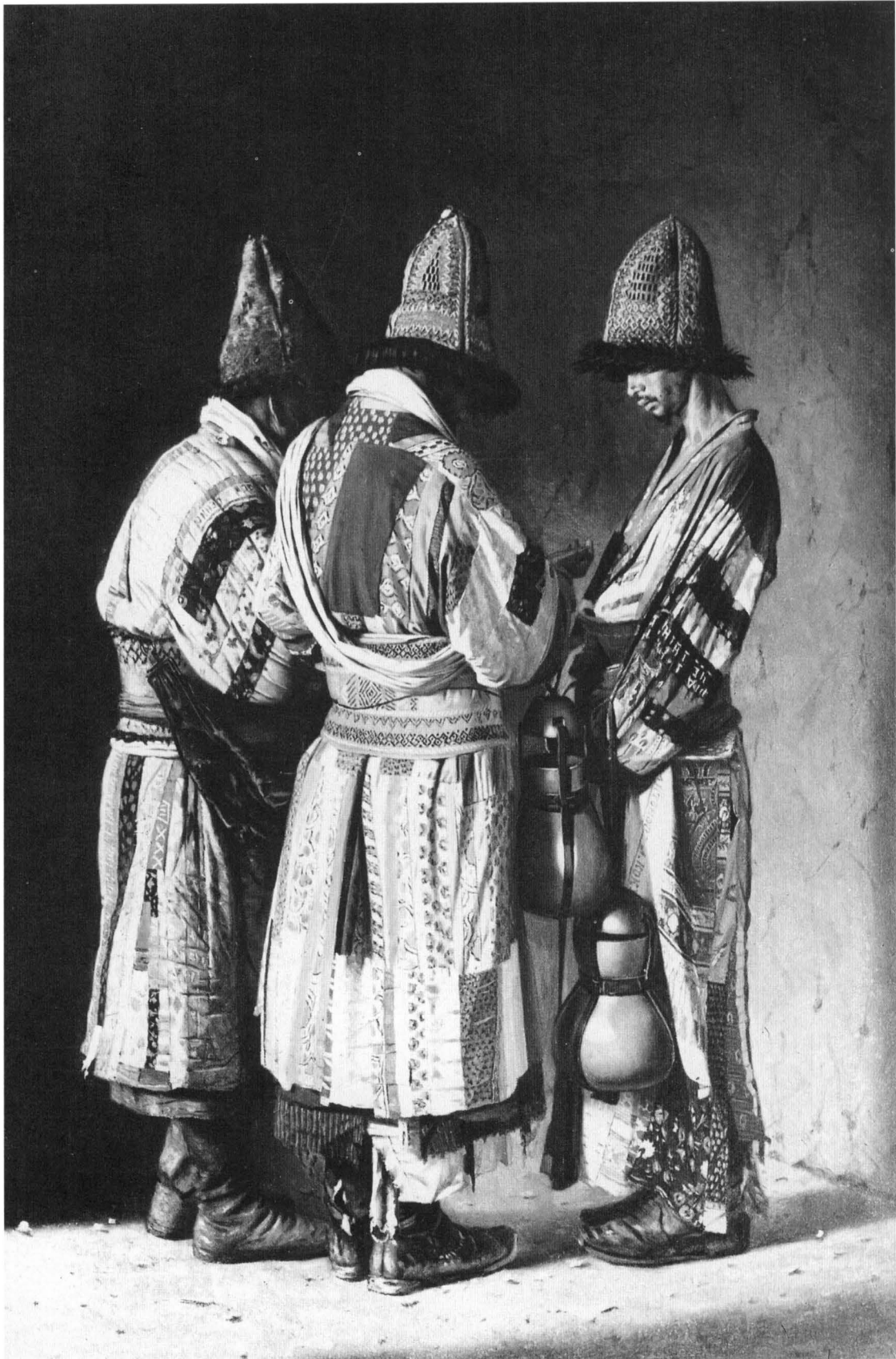
Mullah Rahim and Mullah Kerim Quarrelling on the Way to the Bazaar. 1873



5. Политики в опиумной лавочке. Ташкент. 1870
Politicians of the Opium Den. Tashkent. 1870



6. Нищие в Самарканде. 1870
Beggars in Samarkand. 1870



7. Дервиши в праздничных нарядах. Ташкент. 1870
Dervishes in Festive Clothes. Tashkent. 1870



8. Хор дервишей, просящих милостыню. Ташкент. 1870
Chorus of Dervishes Begging. Tashkent. 1870



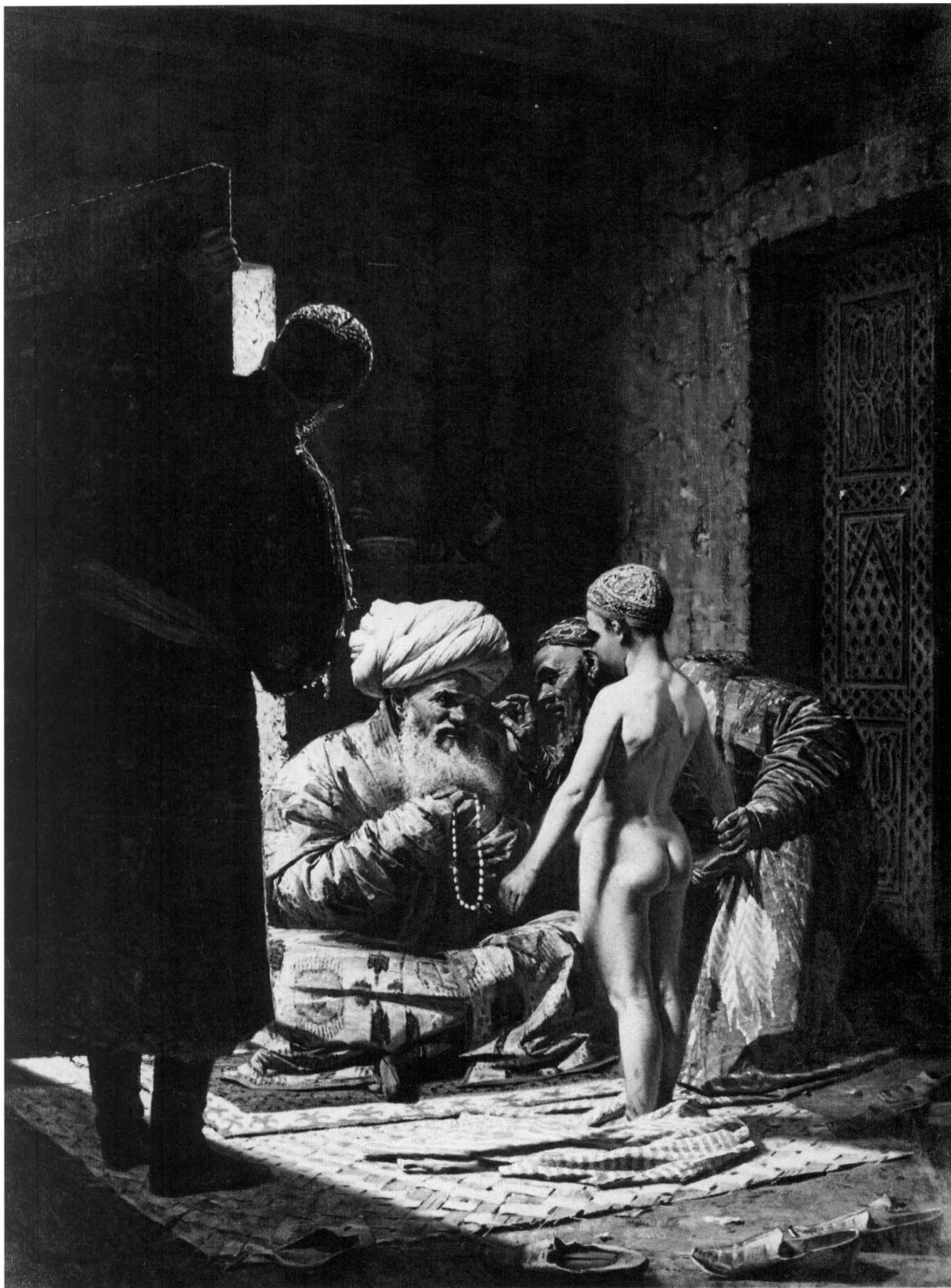
9. Двери Тамерлана. Фрагмент
Doors of Tamerlane. Detail



10. Двери Тамерлана. 1872—1873
Doors of Tamerlane. 1872—73



11. Богатый киргизский охотник с соколом. 1871
Rich Kirghiz Hunter with a Falcon. 1871



12. Продажа ребенка-невольника. 1872
Selling a Child Slave. 1872



13. Колоннада в Джайнском храме на горе Абу вечером. 1874—1876. Этюд
Collonnade in Jain Temple on Mount Abu at Night. 1874—76. Study

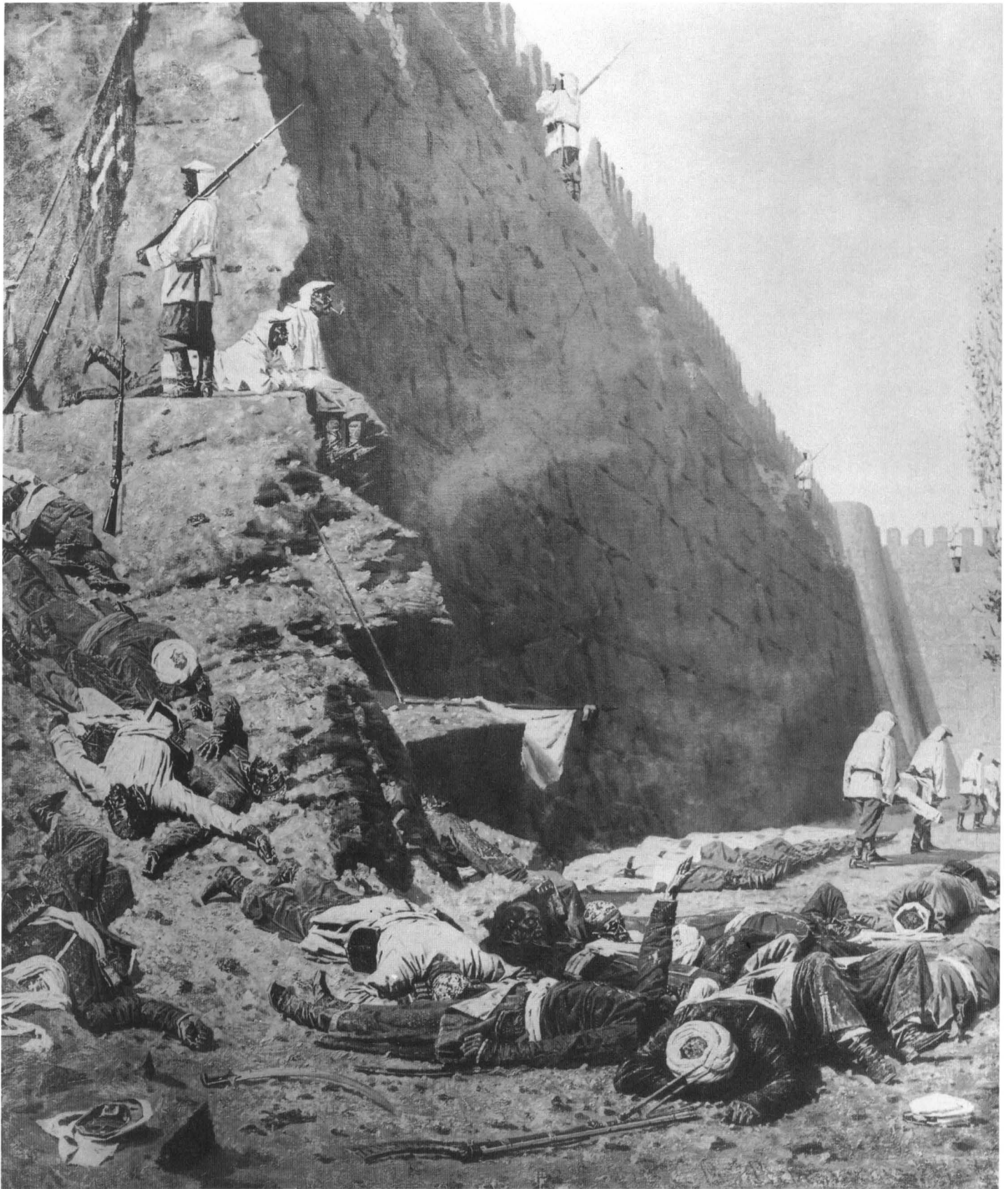


14. У дверей мечети. 1873

At the Door of a Mosque. 1873



15. У крепостной стены. „Пусть войдут!“ 1871
Near the Wall of a Fortress. "Let them enter!" 1871



16. У крепостной стены. „Вошли!“ 1871
Near the Wall of a Fortress. "They have entered!" 1871



17. Забытый. 1871
Left Behind. 1871



18. Смертельно раненный. 1873
Fatally Wounded. 1873



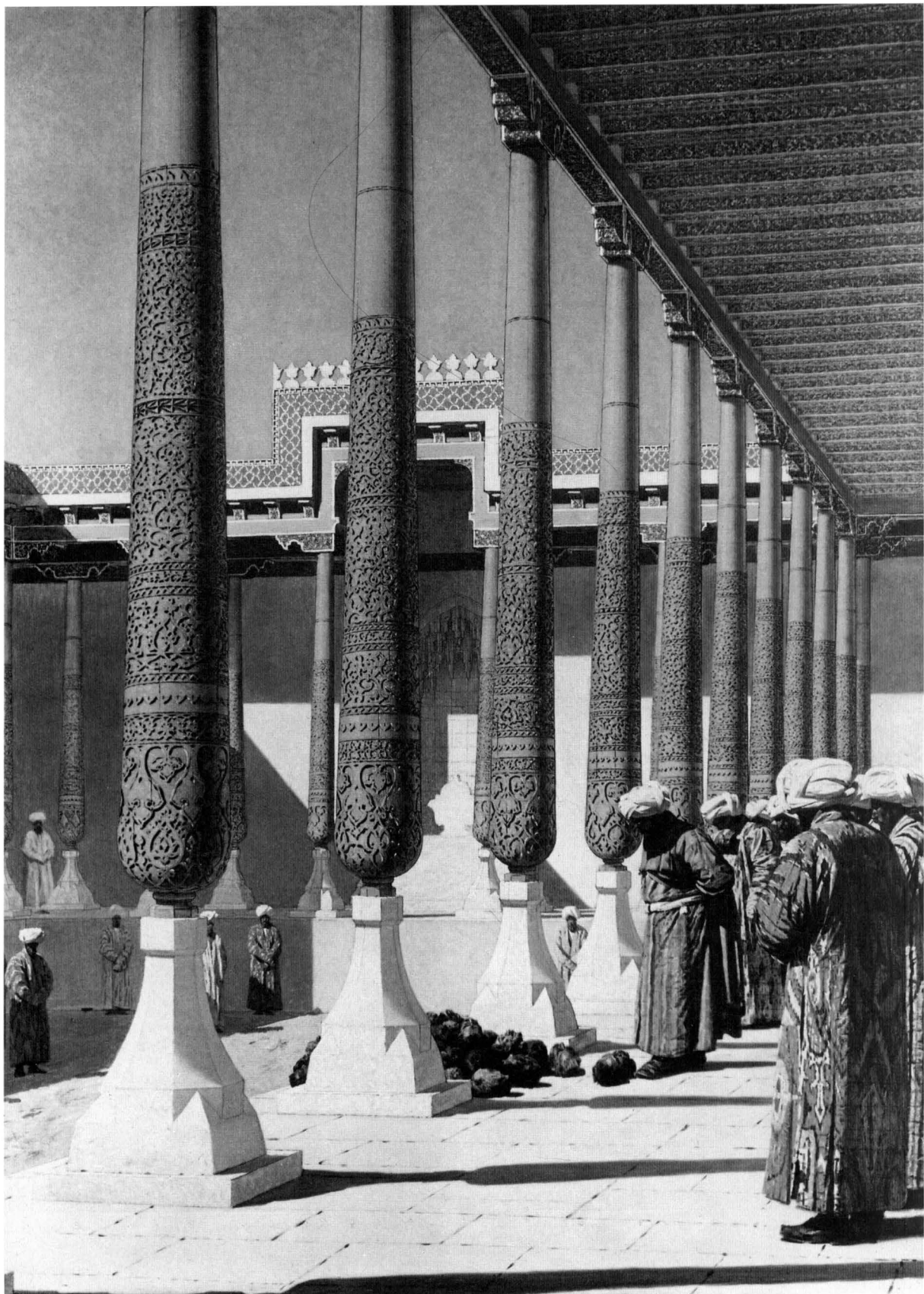
19. Нападают врасплох. 1871
Surprise Attack. 1871



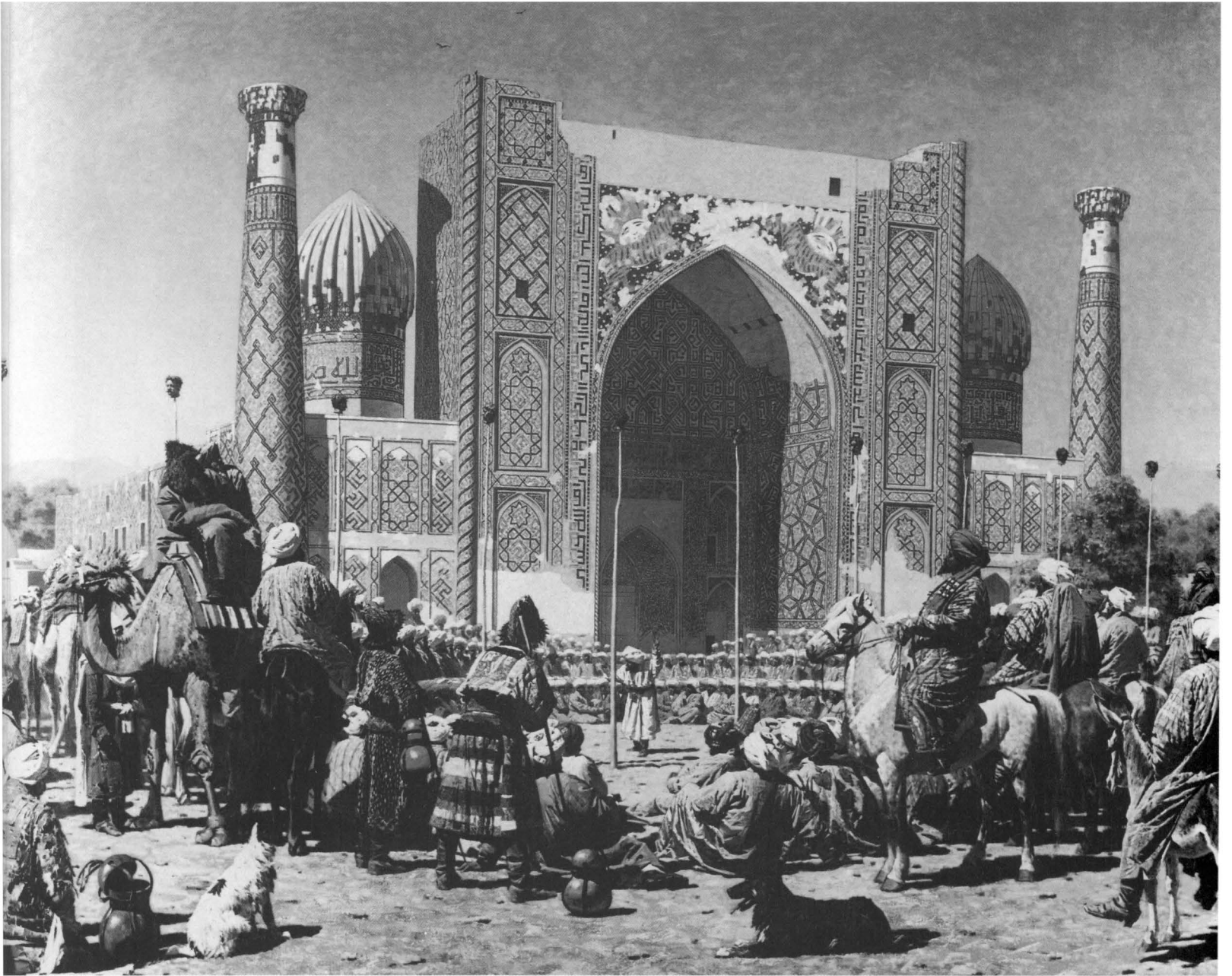
20. „Окружили — преследуют...“ 1872
“Encircled! They're pursuing!” 1872



21. Апофеоз войны. 1871
Apotheosis of War. 1871



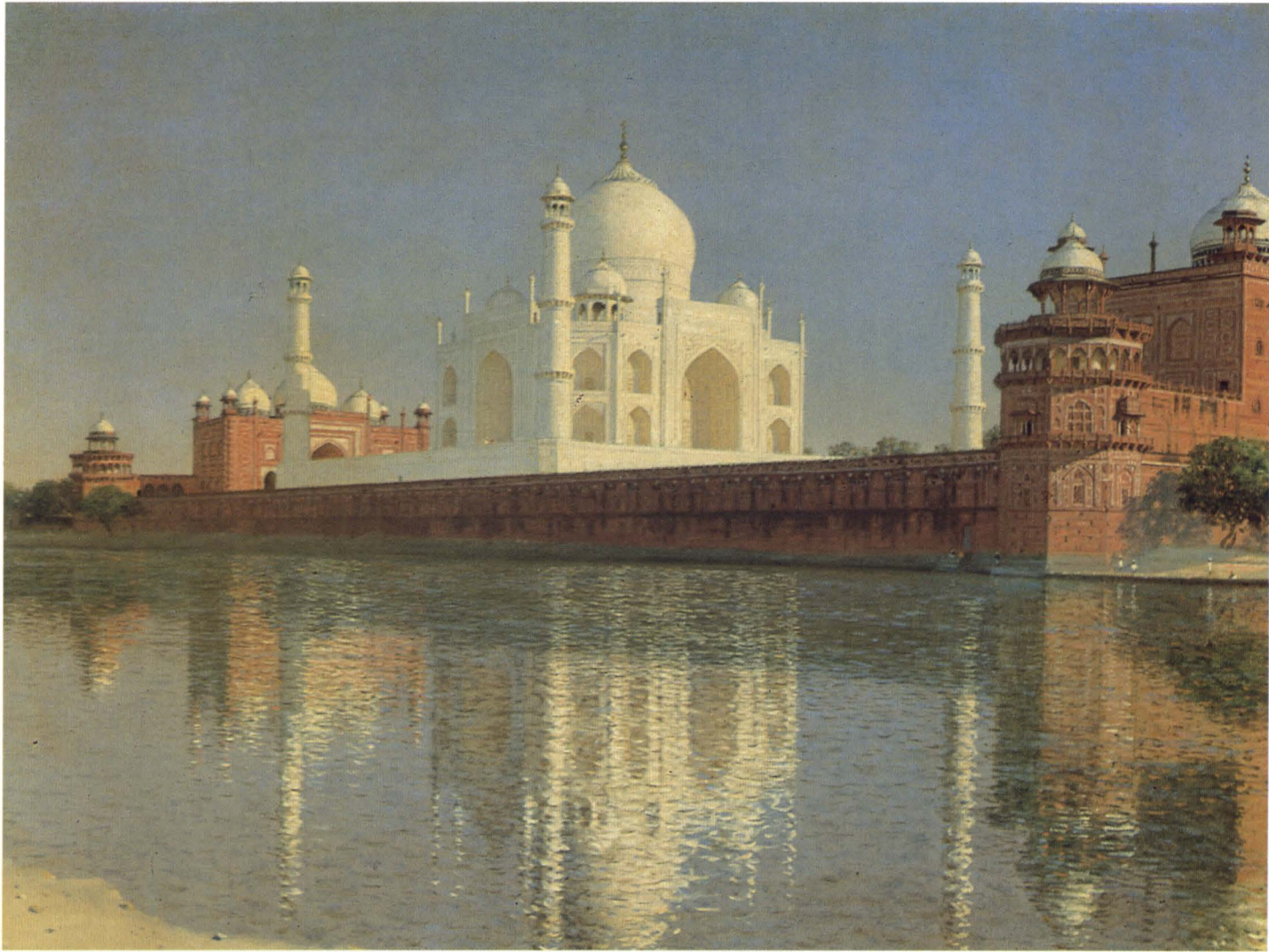
22. Представляют трофеи. 1872
Presenting the Trophies. 1872



23. Торжествуют. 1872
Rejoicing. 1872



24. Совар — правительственный посыльный. 1874—1876
Sogar, the Messenger of the Government. 1874—76



25. Мавзолей Тадж-Махал в Агре. 1874—1876

Taj Mahal Mausoleum in Agra. 1874—76



26. Зырянин. 1893—1894
Zyrian. 1893—94



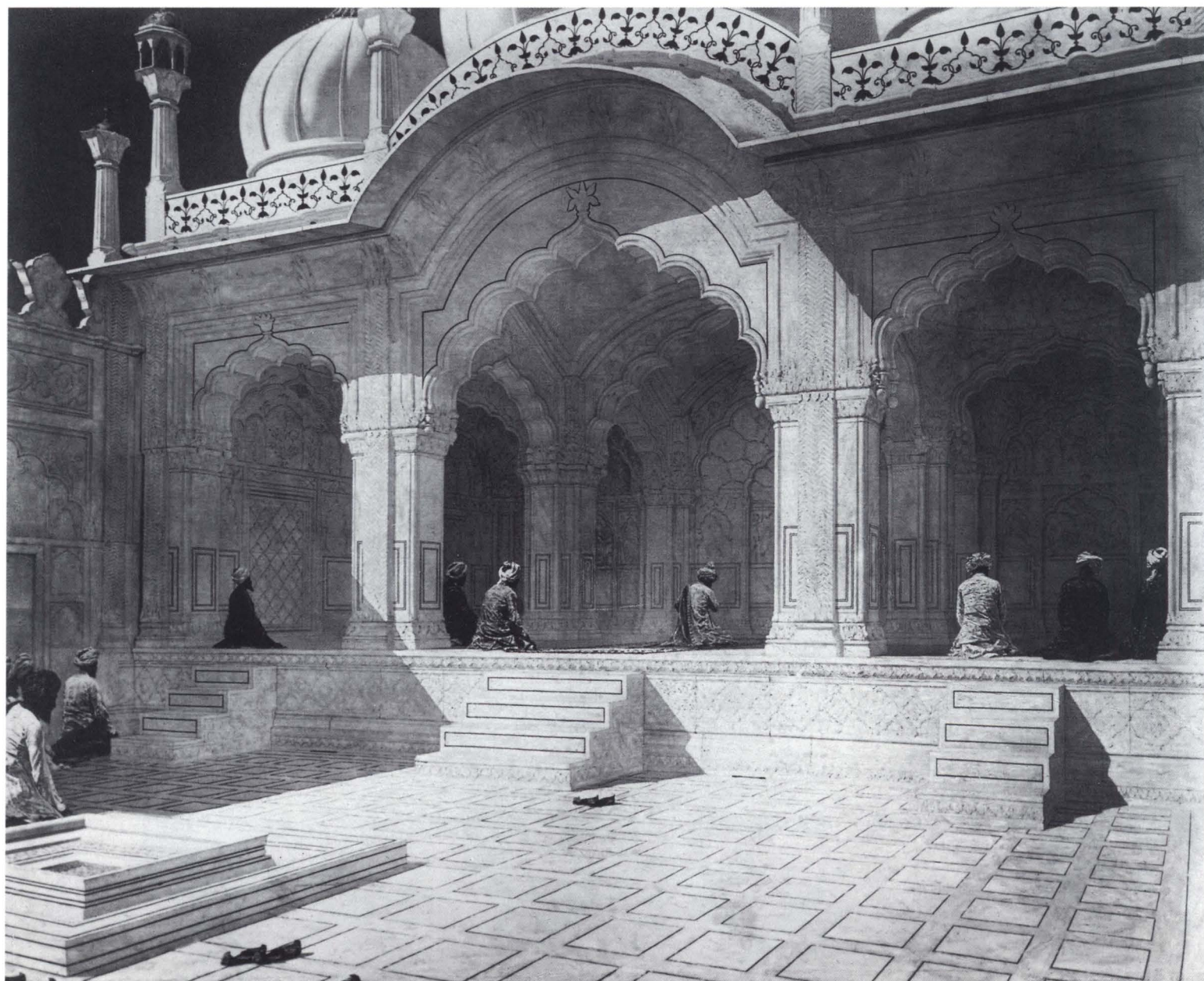
27. Всадник-воин в Джайпуре. Ок. 1881 г.
Mounted Warrior in Jaipur. Ca. 1881



28. Караван яков, нагруженный солью, около озера Цо-Морари, на границе Западного Тибета. 1875
Yak Caravan with Salt near Lake Tso-morari at the Border of Western Tibet. 1875



29. Мусульманин-слуга. 1882—1883
Moslem Servant. 1882—83



30. Великий Могол в своей мечети в Дели. 1876—1879
Great Mogul in His Mosque at Delhi. 1876—79



31. Процессия слонов английских и туземных властей в Индии, в городе Джайпуре, провинции Раджпутана (Будущий император Индии). 1875—1879
Elephant Procession of the British and Local Authorities in Jaipur, Rajputana Province, India (Future Emperor of the Indian Empire). 1875—79



32. Александр II под Плевной 30 августа 1877 г. 1878—1879
Alexander II at Plevna on August 30, 1877. 1878—79



33. Перед атакой. Под Плевной. 1881
Before the Attack. At Plevna. 1881



34. После атаки. Перевязочный пункт под Плевной. 1881
After the Attack. Dressing Station at Plevna. 1881

35. Победители. 1878—1879
Conquerors. 1878—79







36. Два ястреба (башибзуки). 1878—1879

Two Hawks (Bashibazouks). 1878—79



37. Шпион. 1878—1879
Срy. 1878—79

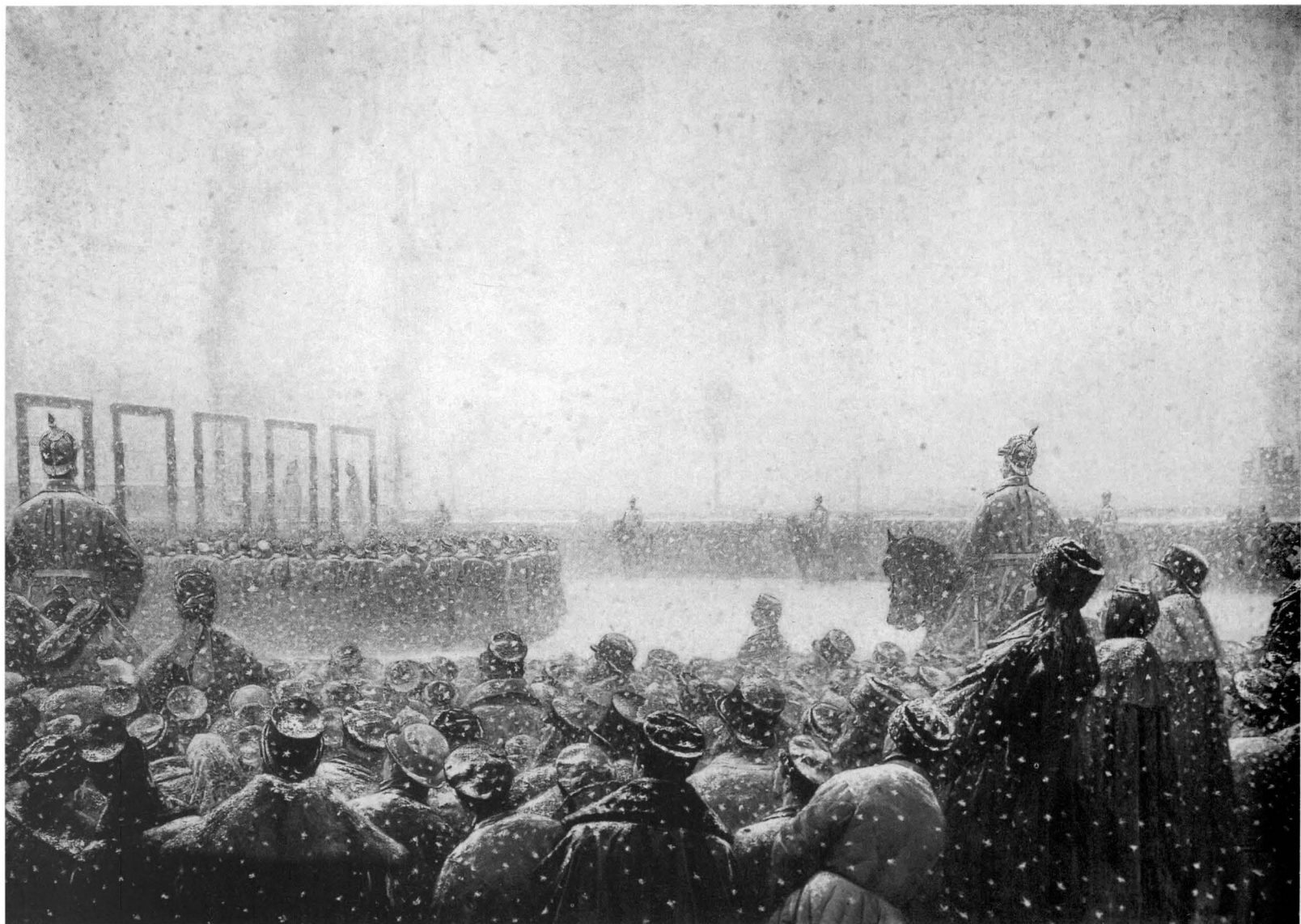


38. Шипка-Шейново (Скобелев под Шипкой). 1883—1888
Shipka-Sheinovo (Skobelev at Shipka). 1883—88





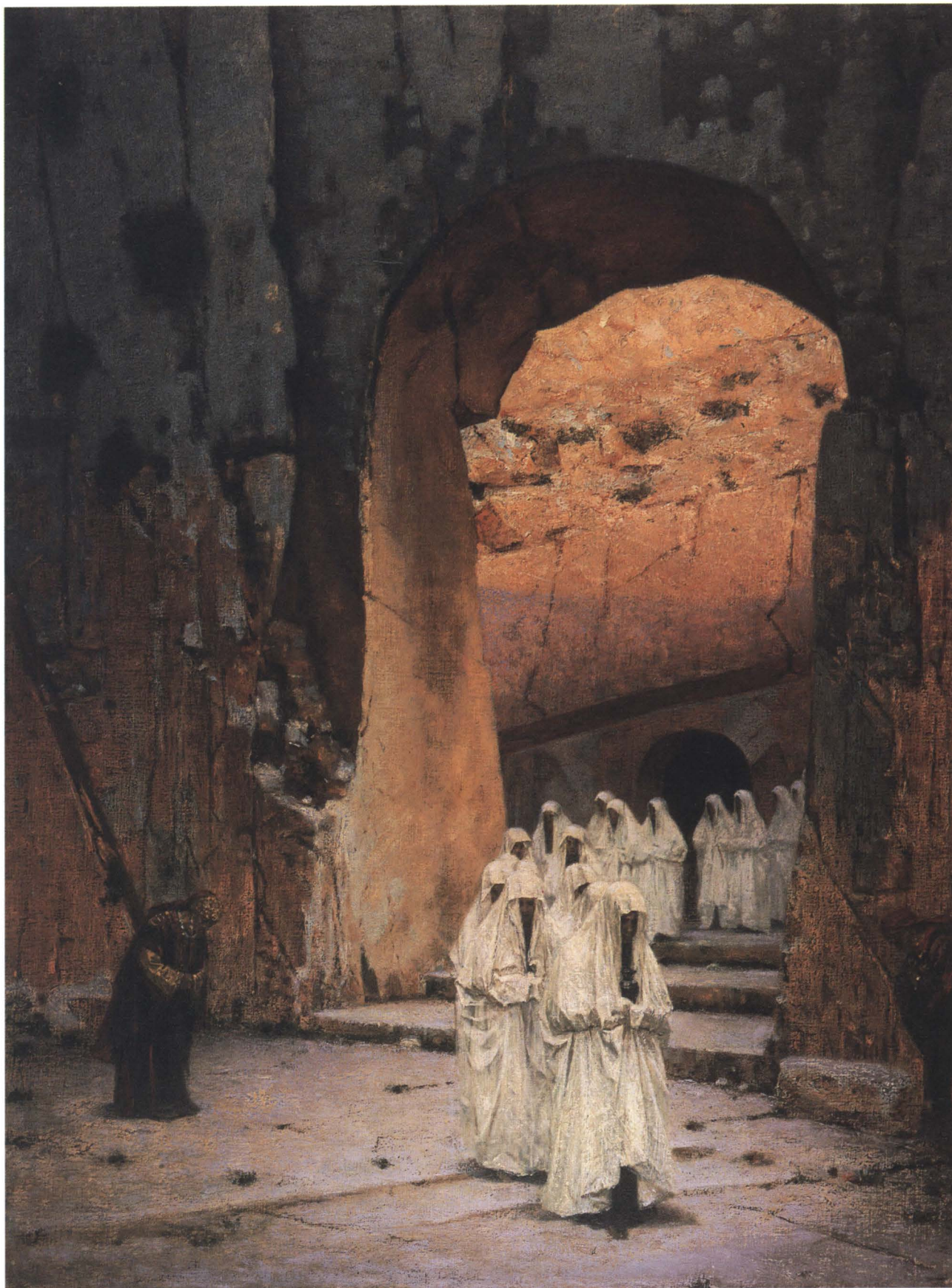
39. Казнь заговорщиков в России. Фрагмент
Execution of Nihilists in Russia. Detail



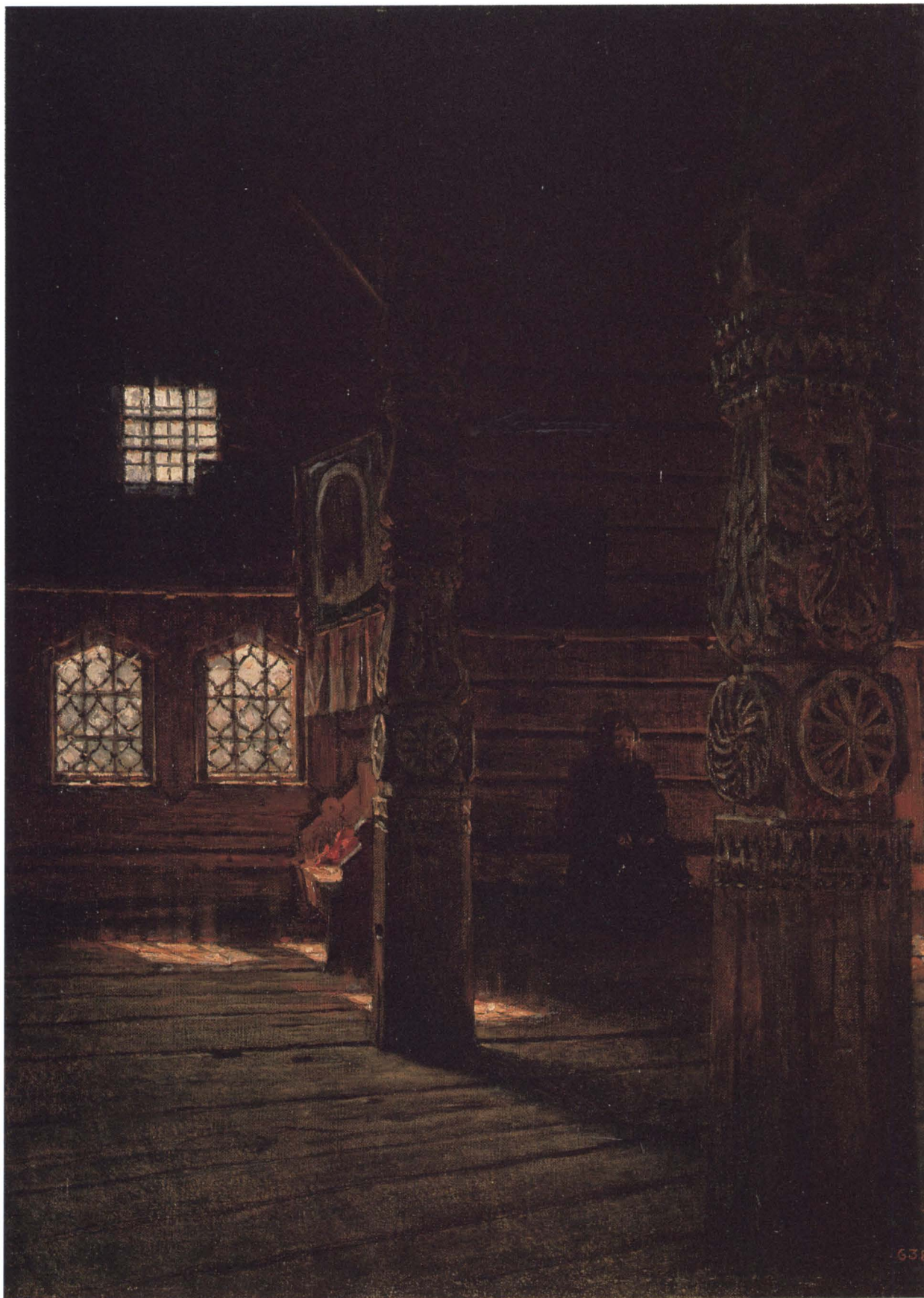
40. Казнь заговорщиков в России. 1884—1885
Execution of Nihilists in Russia. 1884—85



41. Подавление индийского восстания англичанами. Ок. 1884 г.
Suppression of a Rebellion in India by the British. Ca. 1884



42. В Иерусалиме. Царские гробницы. 1884—1885
Jerusalem. Kings' Tombs. 1884—85



43. Внутренний вид деревянной церкви Петра и Павла в Пучуге. Этюд. 1894
Interior of the Wooden Church of SS Peter and Paul in Puchug. Study. 1894



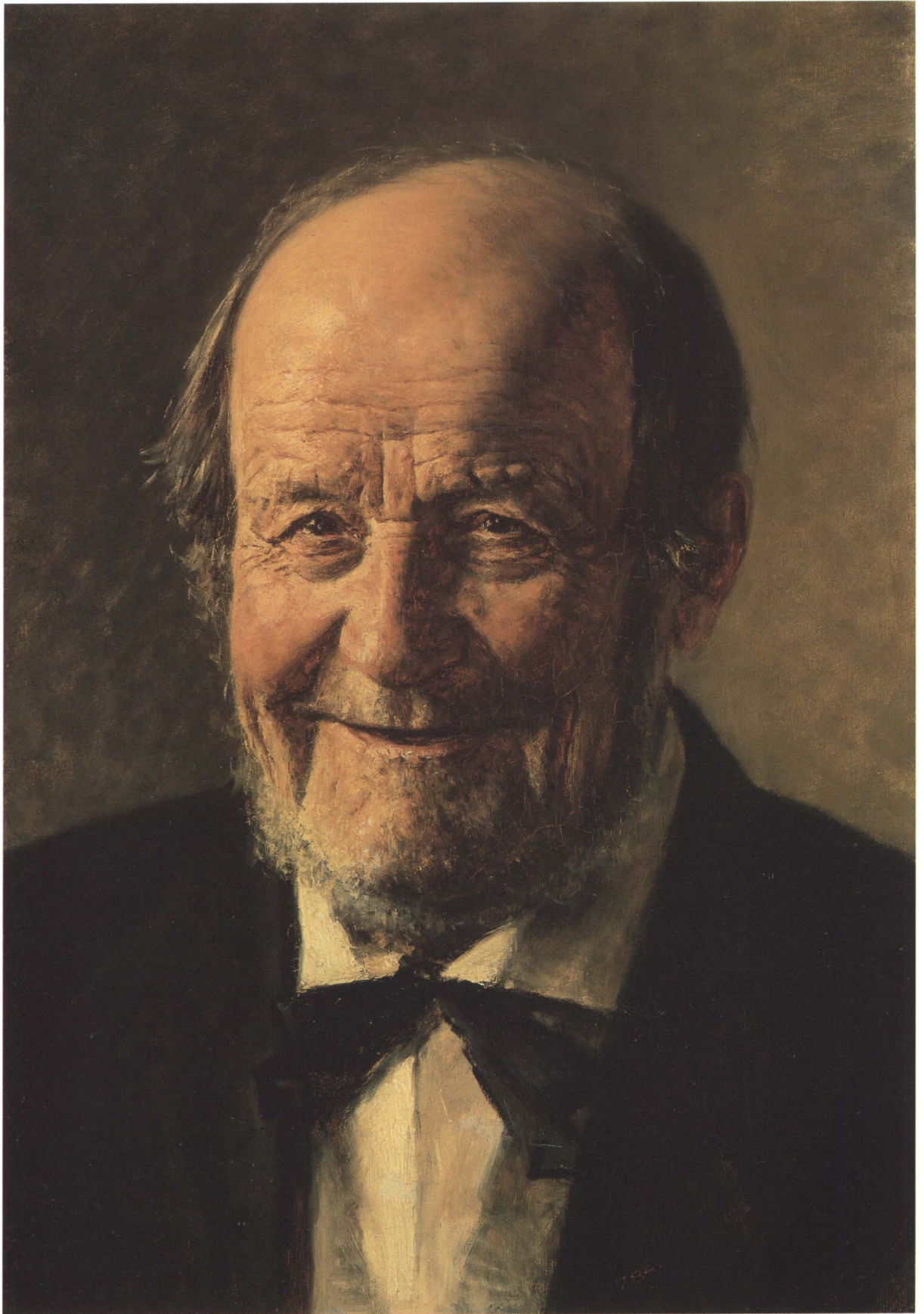
44. Иконостас церкви Иоанна Богослова на Ишне близ Ростова Ярославского. 1888
Iconostasis of the Church of St. John on the Ishna near Rostov Yaroslavsky. 1888



45. Перед исповедью на паперти сельской церкви
Before Confession at the Entrance to a Village Church



46. Внутренний вид церкви Иоанна Богослова на Ишне близ Ростова Ярославского
Interior of the Church of St. John on the Ishna near Rostov Yaroslavsky



47. Отставной дворецкий. 1888
Retired Butler. 1888



48. Старуха-нищенка девяносто шести лет. Ок. 1891 г.
Beggar, Ninety Six Years Old. Ca. 1891



49. Допрос перебежчика. Ок. 1901 г.
Interrogation of a Defector. Ca. 1901



50. Раненый. 1901
Wounded. 1901



51. В госпитале. 1901
In the Hospital. 1901



52. Письмо на родину (Письмо к матери). 1901
Letter Home (Letter to Mother). 1901



53. Письмо прервано. 1901
Interrupted Letter. 1901



54. Письмо осталось неоконченным. 1901
Letter Remained Unfinished. 1901



55. Японка
Japanese Woman



56. Японский нищий
Japanese Beggar



57. Прогулка в лодке
In a Boat

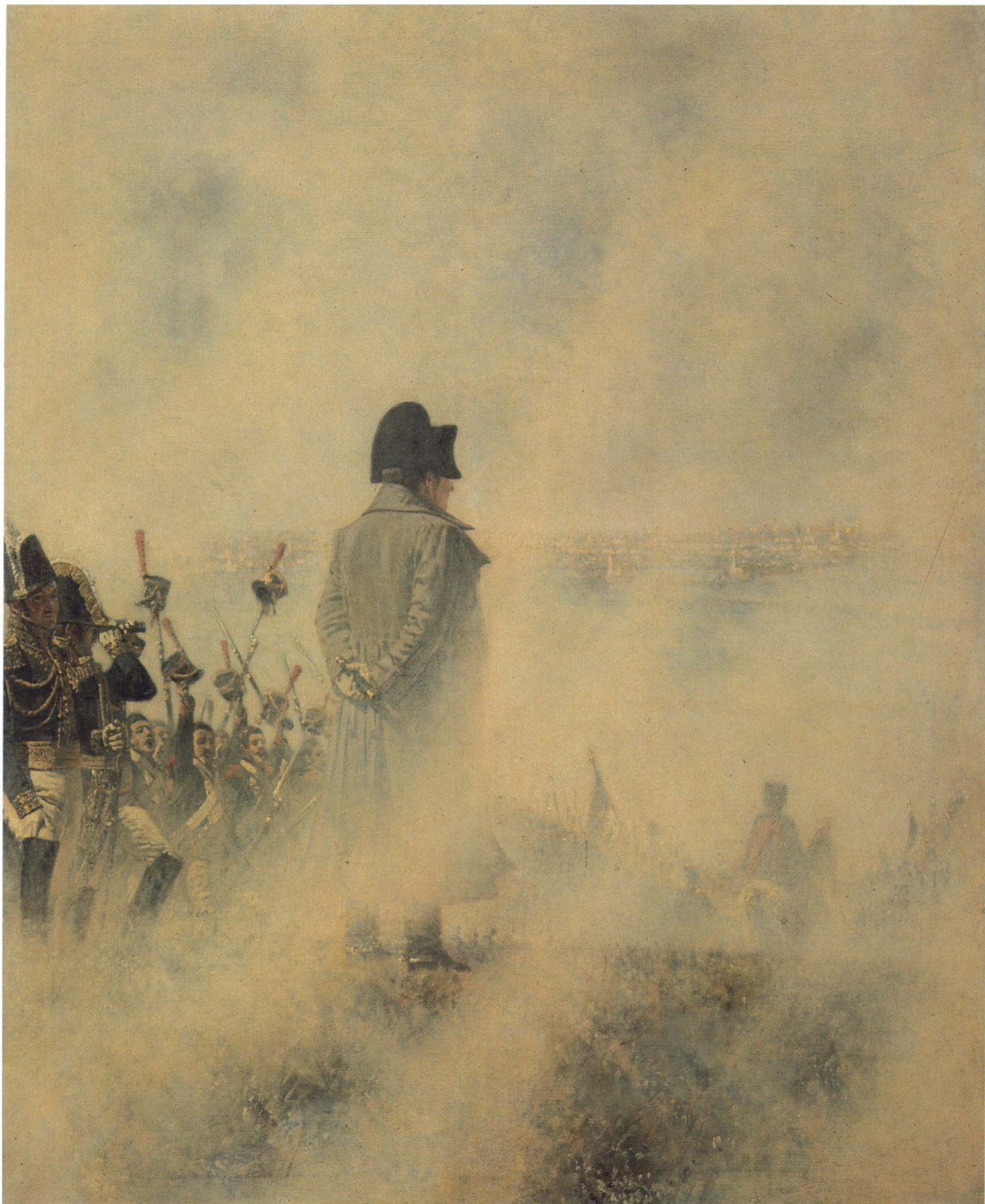


58. Шинтоистский храм в Никко
Shinto Temple in Nikko



59. Наполеон I на Бородинских высотах. 1897

Napoleon I at the Borodino Heights. 1897



60. Перед Москвой в ожидании депутации бояр. 1891—1892
Near Moscow Waiting for a Boyar Delegation. 1891—92



61. Конец Бородинского боя. 1899—1900
The End of the Borodino Battle. 1899—1900





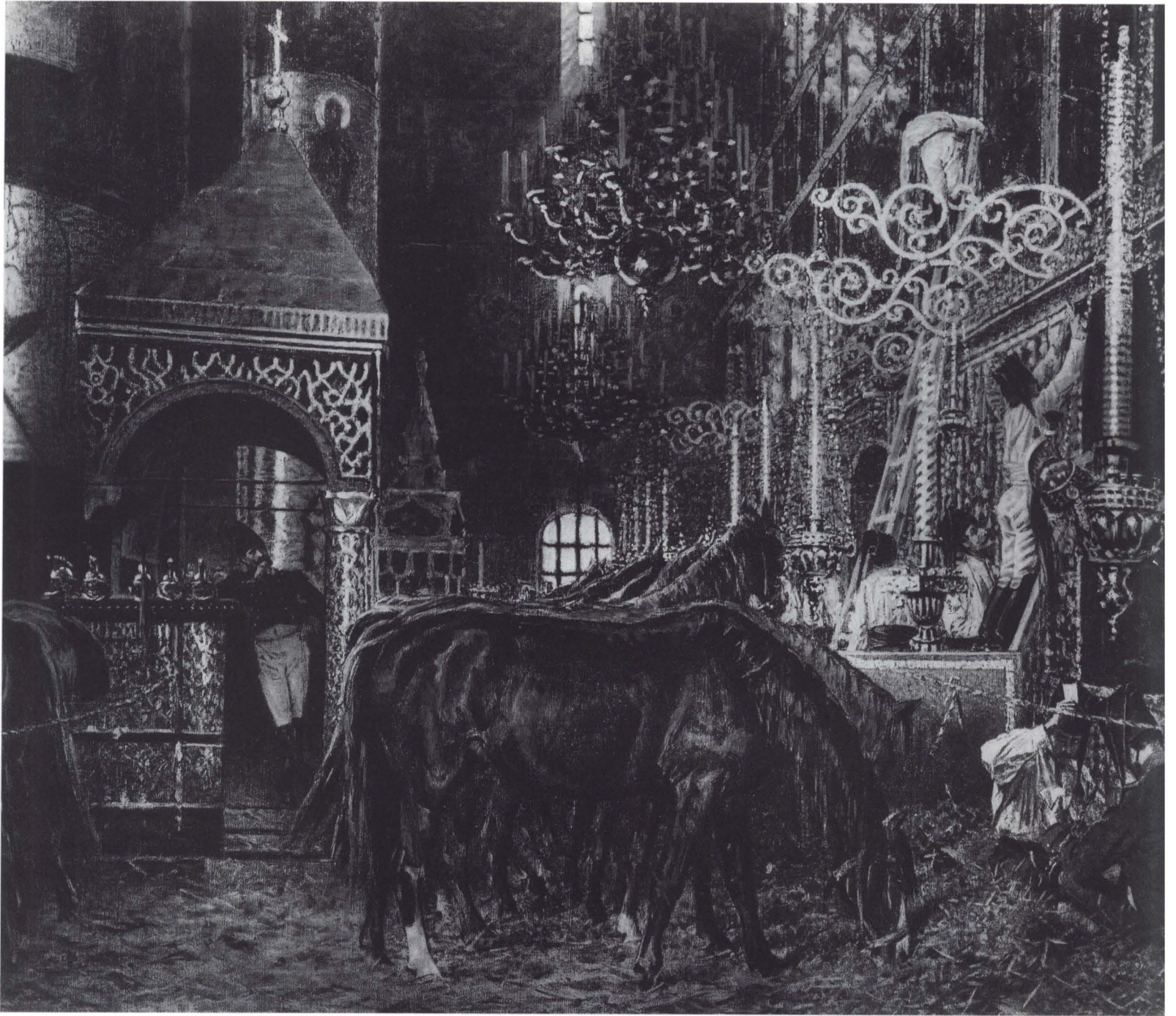
62. Возвращение из Петровского дворца. 1895
Returning from the Peter Palace. 1895



63. В Кремле — пожар! 1887—1898
"Kremlin's burning!" 1887—1898

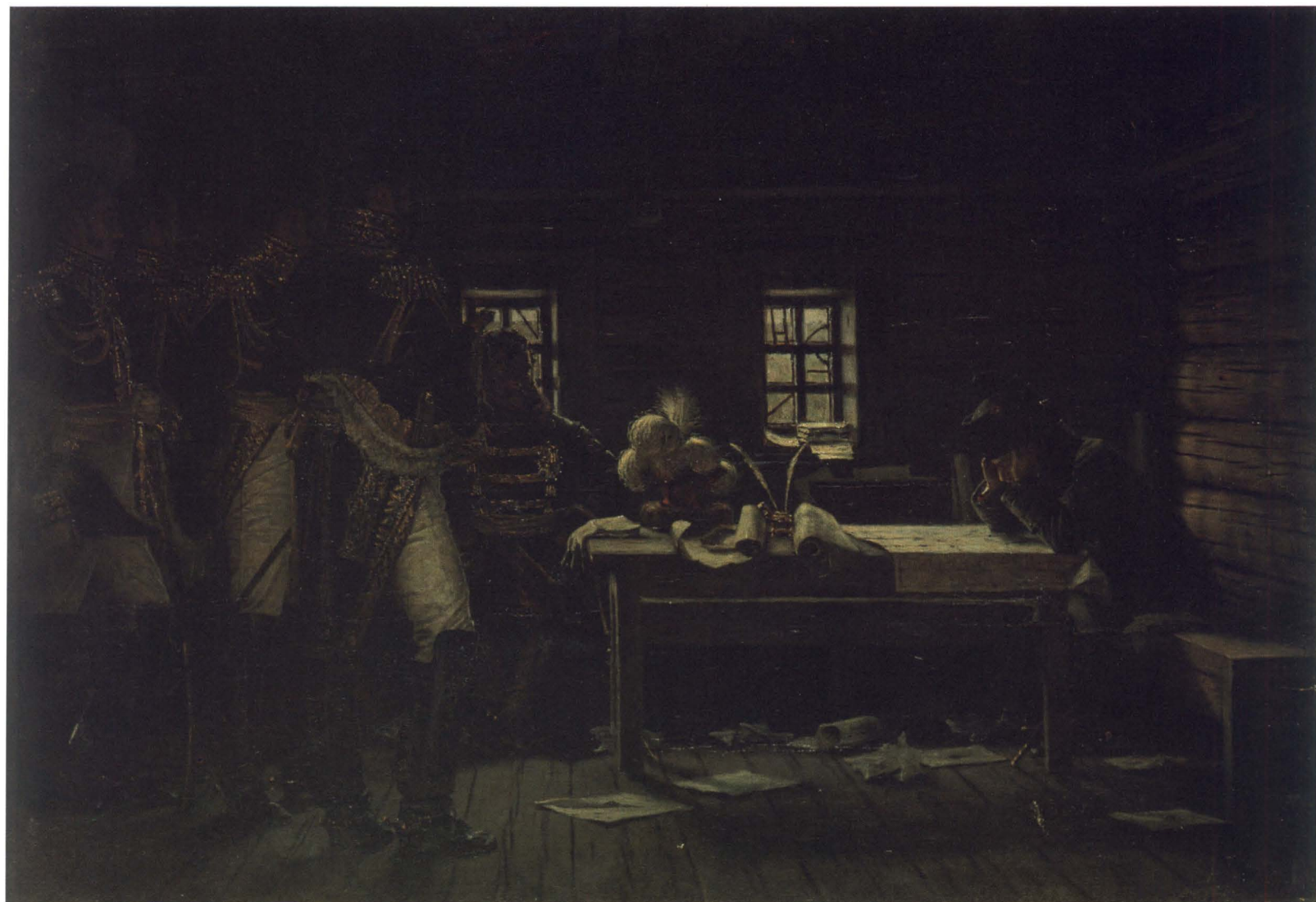


64. В покоренной Москве („Поджигатели“, или „Расстрел в Кремле“). 1897—1898
In Defeated Moscow ("Arsonists" or "Shooting in the Kremlin"). 1897—98



65. В Успенском соборе. 1887—1895

In the Assumption Cathedral. 1887—95



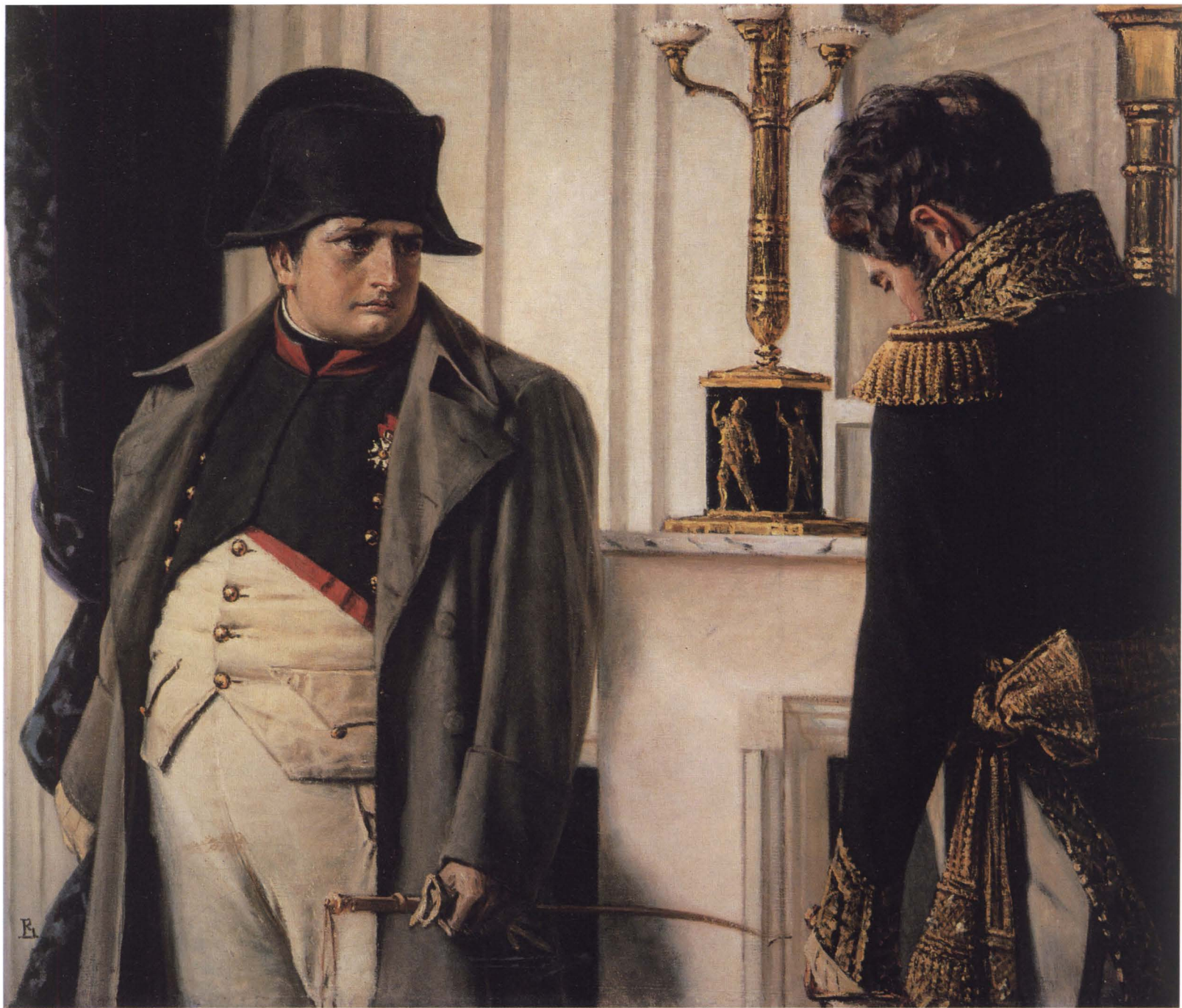
66. В Городне — пробиваться или отступать? 1887—1895
At Gorodnia. "Breakthrough or withdrawal?" 1887—95



67. Маршал Даву в Чудовом монастыре. 1900
Marshal Davout in the Chudovo Monastery. 1900



68. На этапе. Дурные вести из Франции. 1887—1895
On the Way. Bad News From France. 1887—95



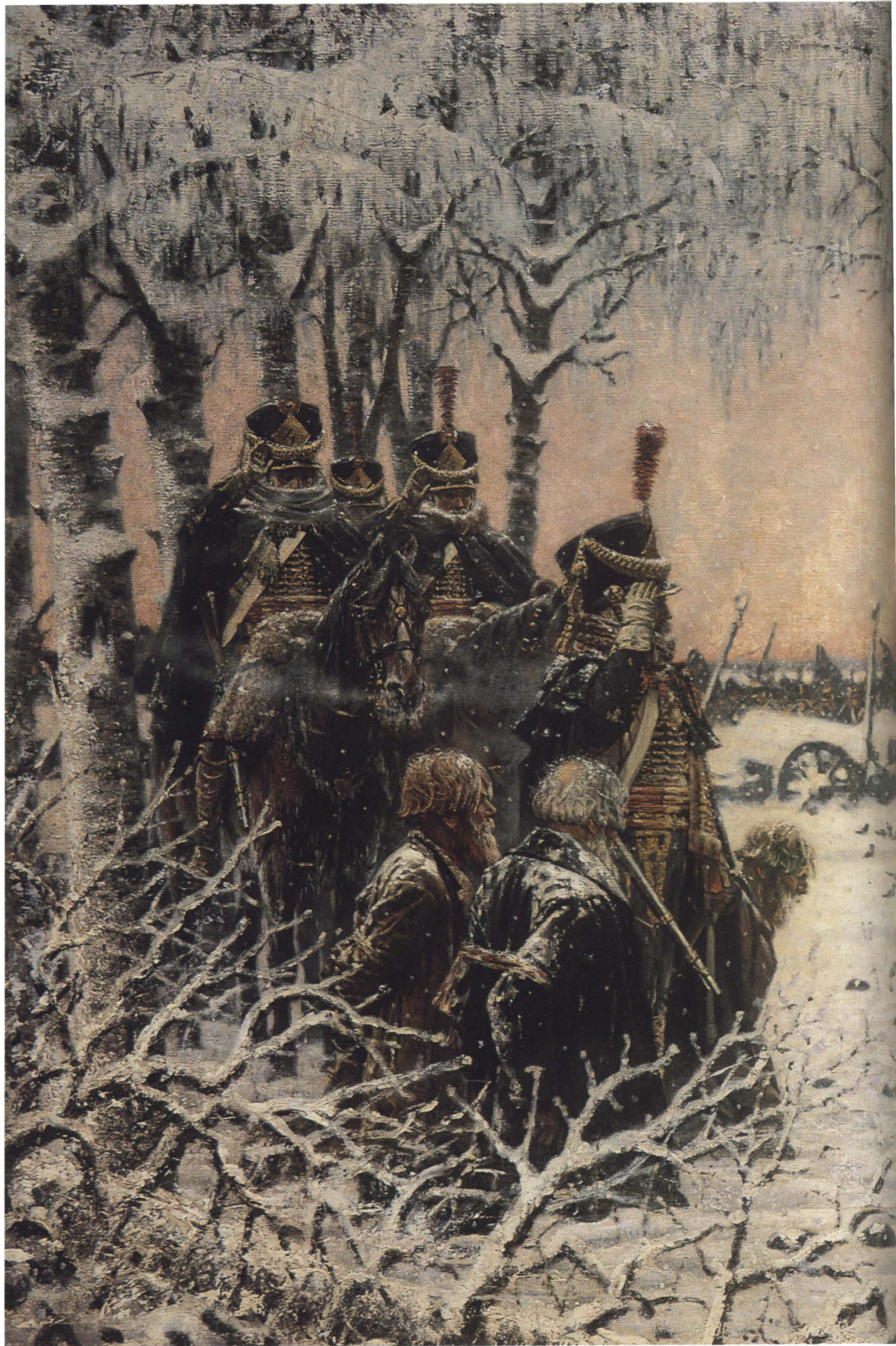
69. Наполеон и маршал Лористон („Мир во что бы то ни стало!“). 1899—1900
Napoleon and Marshal Lorigon ("Peace at all costs!"). 1899—1900



70. В штыки! Ура! Ура! 1887—1895
Bayonet Charge. "Hurrah! Hurrah!" 1887—95



71. „Не замай — дай подойти!“ 1887—1895
“Wait! Let'em come nearer!” 1887—95

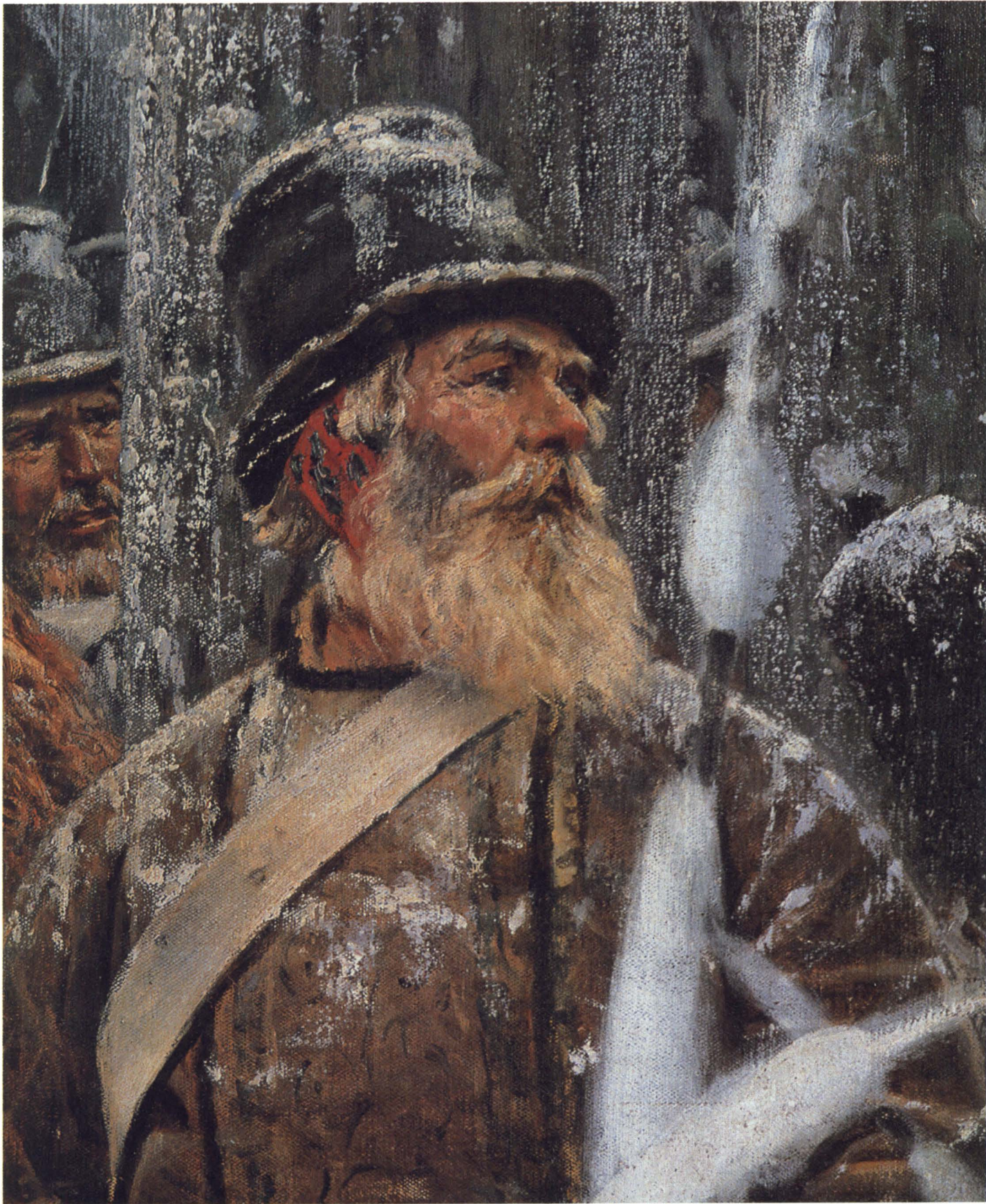


72. „С оружием в руках —
расстрелять!“ 1887—1895
“Captured with arms?
Shoot them!” 1887—95





73. „С оружием в руках — расстрелять!“ Фрагмент
“*Captured with arms? Shoot them!*” Detail



74. „Не замай — дай подойти!“ Фрагмент
“Wait! Let'em come nearer!” Detail



75. На большой дороге. Отступление, бегство... 1887—1895
On the Road. Retreat, Flight... 1887—95

There are works of art that never age. Being a reflection of their own time, they are concerned also with the ideas of lasting significance, such as honour or human dignity, and have, therefore, been always regarded as classic.

This applies to paintings by Vasily Vereshchagin, an outstanding exponent of Russian realism of the second half of the nineteenth century. In the last thirty years of his life sixty five exhibitions of his works were held, mostly in Western Europe and the United States. The popularity of the exhibitions was enormous; many hundred thousand people attended them, and the paintings were highly praised by critics.

What attracted people in Vereshchagin's paintings and made them world famous was, first and foremost, the ideas of liberty and democracy which were the motto of Russian intelligentsia of the nineteenth century and became the source of inspiration for Vereshchagin.

The son of a landowner of noble birth, Vereshchagin graduated from the Cadet School in St. Petersburg but refused the career of a Navy officer and entered, in 1860, the St. Petersburg Academy of Arts.

In 1864 Vereshchagin left the Academy, dissatisfied with the teaching based entirely on the principles of late Classicism, and in the same year he entered the Académie des Beaux-Arts in Paris where he studied under celebrated Jean Leon Gérôme. But in the Paris Académie, too, classical canons and copying from the antique and the masterpieces of the past were predominant.

In search of the subjects of social significance Vereshchagin travelled, first in the Caucasus, then in Central Asia where the Russian army was fighting against the troops of the Emir of Bukhara. At the age of twenty five he witnessed most severe battles and participated in them himself. Scenes of Central Asian barbarism and people's death from bullet or bayonet were equally staggering for Vereshchagin.

Toward the end of the 1860s Vereshchagin was an accomplished artist and made himself a name as the author of battle pieces aimed against wars which, at all times, were the scourge of humanity. Partisan of peace, Vereshchagin died a death of a soldier: he perished with the sinking of the flagship, *Petropavlovsk*, on the 13th of April, 1904.

To give a true picture of war, Vereshchagin made series of paintings in which one and the same event was presented as a succession of scenes arranged chronologically. It was not his only purpose, however, to fix the event but rather to show his attitude to it and to war in general. Unlike most contemporary battle pieces depicting war as a kind of parade, Vereshchagin's paintings revealed its viciousness, showing soldiers as the only motion force of the war and the chief victim of it. Typical of his attitude was the *Apotheosis of War*, a pyramid of skulls, dedicated "to all conquerors, past, present, and to come," which was the artist's condemnation of war.

In 1877—78 Vereshchagin took part in the Russo-Turkish war of liberation of peoples of the Balkan Peninsular from the centuries-old oppression of the Turks. As was customary to him, Vereshchagin was always in the thick of the fray depicting battle scenes; he never eschewed danger and was severely wounded. Vereshchagin hated to see the death, often senseless, of soldiers, be they Russians or Turks. Therefore he depicted both, never letting his patriotic feelings slide to mere nationalism or chauvinism.

In the Balkan series Vereshchagin, with mettle and frankness of a true artist, was able to show some of the Russian commanders' incompetence and lack of devotion. He did not spare even the Tsar Alexander II, which resulted in a serious conflict with the government. Vereshchagin had to leave Russia; for many years his studio was in a suburb of Paris.

It was not until the early-1890s that Vereshchagin could return to Russia and settle in Moscow. During the last fifteen years of his life he worked on a series of paintings devoted to Napoleon's ignominious Russian campaign and the Russians' courage in the war of 1812.

Truly pioneering in his battle pieces, Vereshchagin did not confine himself to the themes of war. During his two trips to India he created his celebrated series featuring a variety of subjects, from skilfully done sketches of architectural monuments to deeply psychological portraits and genre scenes, the subject matter of some of them being oppression that resulted from the British colonial rule in India.

One cannot fail to notice Vereshchagin's preoccupation with the life of common people. In his *oeuvre* there are a good many portraits of the paupers he saw during his travels in Russia, India, the United States, and Japan; some of the portraits are masterpieces of characterization.

A journey to Syria and Palestine in 1884 furnished Vereshchagin with a set of subjects from the New Testament treated rather unconventionally. The paintings were severely censured in Catholic countries and banned in Russia.

The series of three pictures of a Roman execution (the *Crucifixion*), of sepoy blown from the guns in India, and of the execution of Nihilists in Russia, was the artist's denouncement of the cruel suppression of those who rise up to change social systems based on injustice.

Vereshchagin's art, deeply rooted in the national traditions, has become internationally famous due to technical perfection and exciting subject matter of his pictures. He was a fine painter and colourist, and one of the first plein air painters in Russia.

To-day, Vereshchagin's paintings are exhibited in many museums of the USSR and other countries. In the turbulent times, they give mankind a warning of the danger of war and its consequences.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Принятые сокращения

ГБЛ	Государственная библиотека СССР имени В. И. Ленина, Москва	ОР	Отдел рукописей
ГИАЛО	Государственный исторический архив Ленинградской области	ПД	Институт русской литературы Академии наук СССР (Пушкинский Дом)
ГИМ	Государственный Исторический музей, Москва	ЦГАЛИ	Центральный государственный архив литературы и искусства СССР, Москва
ГКГА	Государственная картинная галерея Армении, Ереван	ЦГАОР	Центральный государственный архив Октябрьской революции, высших органов государственной власти и государственного управления СССР
ГМИ Узб. ССР	Государственный музей искусств Узбекской ССР, Ташкент	ЯХМ	Ярославский художественный музей
ГПБ	Государственная Публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, Ленинград	Акв. — акварель	
ГРМ	Государственный Русский музей	Б. — бумага	
ГТГ	Государственная Третьяковская галерея	Бел. — белила	
КГМРИ	Киевский государственный музей русского искусства	Д. — дерево	
МВОРЛ	Музей Великой Октябрьской социалистической революции, Ленинград	Итал. — итальянский	
НХМВ	Николаевский художественный музей имени В. В. Верещагина	К. — картон	
		Кар. — карандаш	
		Х. — холст	
		Черн. — черный	

Иллюстрации в тексте:

- В. В. Верещагин. Избиение женихов Пенелопы возвратившимся Улиссом. Эскиз. 1861—1862. Перо, кар., сеเปีย, б. 53×114. ГРМ 10
- В. В. Верещагин. Ананури. 1863. Кар., б. на к. 9,1×15,9. ГРМ 12
- В. В. Верещагин. Лезгин Хаджи Муртуз-ага из Дагестана. Гравюра по рисунку Верещагина 1864 г. Внизу: справа — инициал автора рисунка — В., в центре — подпись портретируемого на одном из дагестанских языков. Местонахождение рисунка неизвестно 14
- В. В. Верещагин. Лезгинка. Гравюра по рисунку В. В. Верещагина. 1864—1867. Справа внизу инициалы автора рисунка: В. В. Местонахождение рисунка неизвестно 15
- В. В. Верещагин. Бурлаки. Эскиз неосуществленной картины. 1866. М., к. 17,5×33. КГМРИ 17
- В. В. Верещагин. Бурлак с шапкою в руке. Этюд к неосуществленной картине „Бурлаки“. 1866. М., х. на к. 31,8×22,1. ГТГ 18
- В. В. Верещагин. Бурлак, держащийся руками за лямку. Этюд к неосуществленной картине „Бурлаки“. 1866. М., х. на к. 34×22,8. ГТГ 19
- В. В. Верещагин. Улица в деревне Ходжагенте. 1868. Кар., б. 21×12,3. ГТГ 20
- В. В. Верещагин. Постоялый двор близ Ташкента. 1867. Кар., акв., б. 10,9×20,9. ГТГ 21
- В. В. Верещагин. Узбек, старшина (аксакал) деревни Ходжагенте. 1868. Кар., б. 20,2×12,6 ГТГ 22
- В. В. Верещагин. Мальчик солон. 1869—1870. Кар., б. 19,9×14. ГТГ 23
- В. В. Верещагин. Наряд киргизки-невесты с головным убором, закрывающим лицо. 1869—1870. Кар., б. 22×14. ГТГ 24
- В. В. Верещагин. Опиумеды. 1868. М., х. 40×47. Слева внизу: В. В. ГМИ Узб. ССР 25
- В. В. Верещагин. Развалины театра в Чугучаке. 1869—1870. М., х. 27×38. ГТГ 27
- В. В. Верещагин. С гор на долины. Начало 1870-х гг. М., х. Местонахождение неизвестно 28
- В. В. Верещагин. Узбекская женщина в Ташкенте. 1873. М., х. 36×26. ГТГ 30
- В. В. Верещагин. Калмыцкий лама. 1873. М., х. 37,5×27,5. ГРМ 31
- В. В. Верещагин. Самаркандский зиндан (Подземная тюрьма). 1873. М., х. 334×162. ГМИ Узб. ССР 32
- В. В. Верещагин. Торжествуют. Набросок эскиза картины того же названия. Ок. 1872 г. Кар., б., разграфленная на квадраты, на к. 14,5×23. КГМРИ 34
- В. В. Верещагин. У дверей мечети. 1873. Фрагмент 35
- В. В. Верещагин. Апофеоз войны. 1871. Фрагмент 37
- Ф. Гойя. „Разве для этого вы были рождены?“ Офорт. Лист из серии „Бедствия войны“. 1808—1820 38
- В. В. Верещагин. Трупы замерзших турецких солдат. Этюд. 1877—1878. М., д. 3,9×14,3. КГМРИ 39

- Ф. Гойя. Результаты. Офорт. Лист из серии „Бедствия войны“. 1808—1820 40
- В. В. Верещагин. Людоед. Конец 1870-х — начало 1880-х гг. М., х. 199×298. НХМВ 41
- В. В. Верещагин. У крепостной стены. „Пусть войдут!“ Эскиз. Ок. 1871 г. Кар., б., разграфленная на квадраты, на к. 14,5×10,9. КГМРИ 42
- В. В. Верещагин. Розы в Ладаке. 1874—1876. Этюд. М., х. 25,3×14,3. Слева внизу: *В. Верещагинъ*. ГРМ 45
- В. В. Верещагин. Гробница шейха Селима Чишти в Фатехпур-Сикри. 1874—1876. М., х. 46×34. ГТГ 46
- В. В. Верещагин. Ворота около Кутуб-Минара. Старый Дели. 1875. М., х. 36,5×28,6. ГТГ 47
- В. В. Верещагин. Кули (Носильщик). 1875. М., д. 24,5×15. КГМРИ 48
- В. В. Верещагин. Факиры. 1874—1876. М., д. 24,2×18,7. ГТГ 48
- В. В. Верещагин. Мечеть-жемчужина в Агре. Конец 1870-х — начало 1880-х гг. Местонахождение неизвестно 49
- В. В. Верещагин. Монастырь в скале. Ладакх. 1875. М., х. 27×21. КГМРИ 50
- В. В. Верещагин. Пушка. 1882 (3?). Этюд для картины „Английская казнь в Индии“. М., д. 22,5×28. ГРМ 51
- В. В. Верещагин. Транспорт раненых (Раненые). 1878—1879. М., х. Местонахождение неизвестно 52
- В. В. Верещагин. Телега для раненых. 1877. М., д. 9×16,5. КГМРИ 53
- В. В. Верещагин. Снежные траншеи. 1878—1881. М., х. Местонахождение неизвестно 54
- В. В. Верещагин. Пикет на Балканах. Ок. 1878 г. М., х. 47×38. КГМРИ 55
- В. В. Верещагин. Пикет на Дунае. 1878—1879. М., х. 120×200,5. КГМРИ 56
- В. В. Верещагин. Переход колонны М. Д. Скобелева через Балканы. Этюд. 1877—1878. М., д. 7,9×13,1. КГМРИ 58
- В. В. Верещагин. Угол турецкого редута, взятого М. Д. Скобелевым 30 августа, но снова покинутого 31-го. Этюд. 1877. М., д. 10,3×15,5. КГМРИ 59
- В. В. Верещагин. Место битвы 18 июля 1877 г. перед Кришинским редутом под Плевной. Этюд. 1877—1880. М., д. 16,5×23,5. КГМРИ 59
- В. В. Верещагин. Перевязочный пункт. Эскизный набросок картины „После атаки“. 1878—1879. Кар., б. 7,3×16,6. ГРМ 60
- Н. Д. Дмитриев-Оренбургский. Въезд великого князя Николая Николаевича в Тырново 30 июня 1877 года. 1885. М., х. 144×104. ГРМ 62
- В. В. Верещагин. Победенные. Панихида. 1877—1879. М., х. 179,7×300,4. ГТГ 63
- В. В. Верещагин. „На Шипке все спокойно!“ 1878—1879. М., х. Местонахождение неизвестно 64
- В. В. Верещагин. Привал военнопленных. 1878—1879. М., х. Бруклинский музей (США) 65
- В. В. Верещагин. Святое семейство. 1884—1885. М., х. Местонахождение неизвестно 67
- В. В. Верещагин. Распятие на кресте у римлян. 1887. М., х. Бруклинский музей (США) 69
- В. В. Верещагин. Северная Двина. 1894. М., х. на к. 27,5×39. ГРМ 71
- В. В. Верещагин. Гора Казбек. 1897—1898. М., х. 287×196. Справа внизу: *В. ГРМ* 73
- В. В. Верещагин. Французский часовой у алтаря. Фрагмент картины 1900 г. „В Чудовом монастыре“, находящейся в частном собрании, Москва. М., х. 154×31. ГРМ 75
- В. В. Верещагин. Ночной привал великой армии. 1896—1897. М., х. 100×120. Справа внизу: *В. ГИМ* 77
- В. В. Верещагин. На большой дороге. Отступление, бегство... Эскизный набросок одноименной картины. 1887—1895. Кар., б. 12×18. ГРМ 78
- В. В. Верещагин. На мосту. М., х. 27×33. ГРМ 80
- В. В. Верещагин. Вход в храм в Никко. М., х. 46×61. ГРМ 81
- В. В. Верещагин. В парке. М., х. 25×33. ГРМ 83
- В. В. Верещагин. Всадники, переплывающие реку. М., х. 17×27. Справа внизу: *В. ГРМ* 85
- В. В. Верещагин. Японский священник. М., х. 41×29. ГРМ 87
- Памятник В. В. Верещагину в Череповце. Скульпторы Б. В. Едунов и А. М. Портянко, архитектор А. В. Гуляев. 1957. Фотография 89

Иллюстрации в альбоме:

1. Развалины в Чугучаке. 1869 (70?). М., х. 25,5×35,5. ГРМ
2. Садовая калитка в Чугучаке. 1869—1870. ГРМ
3. Киргизские кибитки на реке Чу. 1869—1870. М., х. 28,1×41,1. ГТГ
4. Мулла Раим и мулла Керим по дороге на базар ссорятся. 1873. М., х. 98×114,8. ГТГ
5. Политики в опиумной лавочке. Ташкент. 1870. М., х. 67,8×47,1. ГТГ
6. Нищие в Самарканде. 1870. М., х. 51,8×38,1. ГТГ
7. Дервиши в праздничных нарядах. Ташкент. 1870. М., х. 71,6×47,2. ГТГ
8. Хор дервишей, просящих милостыню. Ташкент. 1870. М., х. 71,7×49,6. ГТГ
9. Двери Тамерлана. Фрагмент
10. Двери Тамерлана. 1872—1873. М., х. 213×168 ГТГ
11. Богатый киргизский охотник с соколом. 1871. М., х. 113×72,2. Слева внизу: *В. Верещагинъ*. Справа внизу авторская дата: 1871. ГТГ
12. Продажа ребенка-невольника. 1872. М., х. 123×92,4. ГТГ
13. Колоннада в Джаинском храме на горе Абу вечером. 1874—1876. Этюд. М., х. 39×28,3. ГРМ
14. У дверей мечети. 1873. М., х. 315,5×237,5. ГРМ
15. У крепостной стены. „Пусть войдут!“ 1871. М., х. 95×160,5. Слева внизу: *В. Верещагинъ, 1871*. На раме сверху авторский текст: *Тссс!.. Пусть войдут!..* ГТГ
16. У крепостной стены. „Вошли!“ 1871. М., х. Не сохранилось
17. Забытый. 1871. М., х. Не сохранилось
18. Смертельно раненный. 1873. М., х. 73×56,6. На раме авторские тексты — сверху: *Ой убили, братьцы... убили... ой смерть моя пришла!..* внизу: *Смертельно раненный.* ГТГ

19. Нападают врасплох. 1871. М., х. 82×206,7. Слева внизу: *В. Верещагинъ*. Справа внизу авторская дата: *1871 г.* На раме авторские тексты — сверху: *Нападают врасплох!*... Внизу: *Ляжем костями, не посрамям земли русской, мертвые сламы не имутъ*. ГТГ
20. „Окружили — преследуют...“ 1872. М., х. Не сохранилось
21. Апофеоз войны. 1871. М., х. 127×197. Слева внизу: *В. Верещагинъ*. 1871. На раме авторские тексты — сверху: *Апофеоза войны*, внизу: *Посвящается всемъ великимъ завоевателямъ прошедшимъ, настоящимъ и будущимъ*. ГТГ
22. Представляют трофеи. 1872. М., х. 240,8×171,5. На раме сверху авторский текст: *Представляют трофеи...* ГТГ
23. Торжествуют. 1872. М., х. 195,5×257. На раме авторские тексты — сверху: *Торжествуют: Так повелевает, Богъ*, внизу: *... Нытъ Бога, кромь Бога...* ГТГ
24. Совар — правительственный посыльный. 1874—1876. М., д. 24,5×15. КГМРИ
25. Мавзолей Тадж-Махал в Агре. 1874—1876. М., х. 40,5×55. ГТГ
26. Зырянин. 1893—1894. М., х. 39,3×29,3. Справа внизу: *В. ГРМ*
27. Всадник-воин в Джайпуре. Ок. 1881 г. М., д. 45,8×37. ГТГ
28. Караван яков, нагруженный солью, около озера Цо-Морари, на границе Западного Тибета. 1875. М., х. 28×41. ГТГ
29. Мусульманин-слуга. 1882—1883. М., х. 36×28. ГТГ
30. Великий Могол в своей мечети в Дели. 1876—1879. М., х. Бостонский музей изящных искусств (США)
31. Процессия слонов английских и туземных властей в Индии, в городе Джайпуре, провинции Раджпутана (Будущий император Индии). 1875—1879. М., х. Музей „Викториум-мемориум“, Калькутта (Индия)
32. Александр II под Плевной 30 августа 1877 г. 1878—1879. М., х. 60,5×202. ГТГ
33. Перед атакой. Под Плевной. 1881. М., х. 179×401. ГТГ
34. После атаки. Перевязочный пункт под Плевной. 1881. М., х. 183×402. ГТГ
35. Победители. 1878—1879. М., х. 180×301. КГМРИ
36. Два ястреба (башибузуки). 1878—1879. М., х. 78,5×110. КГМРИ
37. Шпион. 1878—1879. М., х. 100×76. КГМРИ
38. Шипка-Шейново (Скобелев под Шипкой). 1883—1888. М., х. 188×405. ГРМ
39. Казнь заговорщиков в России. Фрагмент
40. Казнь заговорщиков в России. 1884—1885. М., х. 285×400. МВОРЛ
41. Подавление индийского восстания англичанами. Ок. 1884 г. М., х. Местонахождение неизвестно
42. В Иерусалиме. Царские гробницы. 1884—1885. М., х. 199×149. ГРМ
43. Внутренний вид деревянной церкви Петра и Павла в Пучуге. Этюд. 1894. М., х. 38,7×29,5. Слева внизу: *В. ГРМ*
44. Иконостас церкви Иоанна Богослова на Ишне близ Ростова Ярославского. 1888. М., х. 60,5×45. Слева внизу: *В. ГРМ*
45. Перед исповедью на паперти сельской церкви. М., х. 29,5×40. ГРМ
46. Внутренний вид церкви Иоанна Богослова на Ишне близ Ростова Ярославского. М., х. 60×45. ГРМ
47. Отставной дворецкий. 1888. М., х. 47×32. Слева внизу: *В. ГРМ*
48. Старуха-нищенка девяноста шести лет. Ок. 1891 г. М., х. 29,5×23. Слева внизу: *В. ГРМ*
49. Допрос перебежчика. Ок. 1901 г. М., х. 100×115. Справа внизу: *В. НХМВ*
50. Раненый. 1901. М., х. 100×72,5. КГМРИ
51. В госпитале. 1901. М., х. 100×86. Справа внизу: *В. НХМВ*
52. Письмо на родину (Письмо к матери). 1901. М., х. 100×88. Справа внизу: *В. ЯХМ*
53. Письмо прервано. 1901. М., х. 100×86. Справа внизу: *В. НХМВ*
54. Письмо осталось неоконченным. 1901. М., х. 100×86. Слева внизу: *В. НХМВ*
55. Японка. М., х. 36×15. ГРМ
56. Японский нищий. М., х. 50,5×27,5. ГРМ
57. Прогулка в лодке. М., х. 70×103,5. ГРМ
58. Шинтоистский храм в Никко. М., х. 45×61. ГРМ
59. Наполеон I на Бородинских высотах. 1897. М., х. 107×157. Слева внизу: *В. ГИМ*
60. Перед Москвой в ожидании депутации бояр. 1891—1892. М., х. 135×109. Справа внизу: *В. В. ГИМ*
61. Конец Бородинского боя. 1899—1900. М., х. 165×229. Справа внизу: *В. В. ГИМ*
62. Возвращение из Петровского дворца. 1895. М., х. 87,5×135. Справа внизу: *В. ГКГА*
63. В Кремле — пожар! 1887—1898. М., х. Местонахождение неизвестно
64. В покоренной Москве („Поджигатели“, или „Расстрел в Кремле“). 1897—1898. М., х. 86×112. Слева внизу: *В. ГИМ*
65. В Успенском соборе. 1887—1895. М., х. 132×112. Справа внизу: *В. ГИМ*
66. В Городне — пробиваться или отступить? 1887—1895. М., х. 107×157. Справа внизу: *В. ГИМ*
67. Маршал Даву в Чудовом монастыре. 1900. М., х. 127×81. Справа внизу: *В. ГИМ*
68. На этапе. Дурные вести из Франции. 1887—1895. М., х. 151×114. Слева внизу: *В. ГИМ*
69. Наполеон и маршал Лористон („Мир во что бы то ни стало!“). 1899—1900. М., х. 131×146. Слева внизу: *В. ГИМ*
70. В штыки! Ура! Ура! 1887—1895. М., х. 200×150. Справа внизу: *В. ГИМ*
71. „Не замай — дай подойти!“ 1887—1895. М., х. 198×149. Слева внизу: *В. ГИМ*
72. „С оружием в руках — расстрелять!“ 1887—1895. М., х. 142×185. Справа внизу: *В. ГИМ*
73. „С оружием в руках — расстрелять!“ Фрагмент
74. „Не замай — дай подойти!“ Фрагмент
75. На большой дороге. Отступление, бегство... 1887—1895. М., х. 179×303. Справа внизу: *В. ГИМ*

LIST OF ILLUSTRATIONS

In the text

- Vasily Vereshchagin. *Ulysses Slaying the Suitors*. Sketch. 1861—62. Pencil, pen and sepia on paper. 53×114 cm. The Russian Museum, Leningrad 10
- Vasily Vereshchagin. *Ananuri*. 1863. Pencil on paper mounted on cardboard. 9.1×15.9 cm. The Russian Museum, Leningrad 12
- Vasily Vereshchagin. *Lezghin Haji Murtuz-asha of Daghestan*. Engraving from Vereshchagin's drawing of 1864 (present whereabouts unknown) 14
- Vasily Vereshchagin. *Lezghin Dance*. Engraving from Vereshchagin's drawing of 1864—67 (present whereabouts unknown) 15
- Vasily Vereshchagin. *Barge Haulers*. Sketch for the unrealized painting. 1866. Oil on cardboard. Museum of Russian Art, Kiev 17
- Vasily Vereshchagin. *Barge Hauler with a Hat in His Hand*. Study for the unrealized painting *Barge Haulers*. 1866. Oil on canvas mounted on cardboard. 31.8×22.1 cm. The Tretyakov Gallery, Moscow 18
- Vasily Vereshchagin. *Barge Hauler Pulling at a Strap*. Study for the unrealized painting *Barge Haulers*. 1866. Oil on canvas mounted on cardboard. 34×22.8 cm. The Tretyakov Gallery, Moscow 19
- Vasily Vereshchagin. *Street in the Village of KhodzhiKent*. 1868. Pencil on paper. 21×12.3 cm. The Tretyakov Gallery, Moscow 20
- Vasily Vereshchagin. *Inn Near Tashkent*. 1867. Pencil, water colour on paper. 10.9×20.9 cm. The Tretyakov Gallery, Moscow 21
- Vasily Veresayev. *Uzbek, the Elder of the Village of KhodzhiKent*. 1868. Pencil on paper. 20.2×12.6 cm. The Tretyakov Gallery, Moscow 22
- Vasily Vereshchagin. *Solon Boy*. 1869—70. Pencil on paper. 19.9×14 cm. The Tretyakov Gallery, Moscow 23
- Vasily Vereshchagin. *Kirghiz Wedding Attire with a Paranja*. 1869—70. Pencil on paper. 22×14 cm. The Tretyakov Gallery, Moscow 24
- Vasily Vereshchagin. *Opium Eaters*. 1868. Oil on canvas. 40×47 cm. Museum of Arts of the Uzbek Soviet Socialist Republic 25
- Vasily Vereshchagin. *Ruins of the Theatre at Chuguchak*. 1869—70. Oil on canvas. 27×38 cm. The Tretyakov Gallery, Moscow 27
- Vasily Vereshchagin. *From the Mountains into the Valley*. Early-1870s. Oil on canvas. Present whereabouts unknown 28
- Vasily Vereshchagin. *Uzbek Woman in Tashkent*. 1873. Oil on canvas. 36×26 cm. The Tretyakov Gallery, Moscow 30
- Vasily Vereshchagin. *Kalmuck Lama*. 1873. Oil on canvas. 37.5×27.5 cm. The Russian Museum, Leningrad 31
- Vasily Vereshchagin. *Zindan. Underground Gaol in Samarkand*. 1873. Oil on canvas. 334×162 cm. Museum of Arts of the Uzbek Soviet Socialist Republic 32
- Vasily Vereshchagin. *Rejoicing*. Sketch for the painting of the same title. Ca. 1872. Pencil on paper mounted on cardboard. 14.5×23 cm. Museum of Russian Art, Kiev 34
- Vasily Vereshchagin. *At the Door of a Mosque*. 1873. Detail 35
- Vasily Vereshchagin. *Apotheosis of War*. 1871. Detail 37
- Francisco José de Goya y Lucientes. "Were you born for this?" Etching from the *Los Desastres de la Guerre* series. 1808—20 38
- Vasily Vereshchagin. *Turkish Soldiers Frozen to Death*. Study. 1877—78. Oil on panel. 39×14.3 cm. Museum of Russian Art, Kiev 39
- Francisco José de Goya y Lucientes. *Outcome*. Etching from the *Los Desastres de la Guerra* series. 1808—20 40
- Vasily Vereshchagin. *Cannibal*. 1870s or early-1880s. Oil on canvas. 199×298 cm. Museum of Arts, Nikolayev 41
- Vasily Vereshchagin. *Near the Wall of a Fortress. "Let them enter."* Sketch. Ca. 1871. Pencil on paper mounted on cardboard. 14.5×10.9 cm. Museum of Russian Art, Kiev 42
- Vasily Vereshchagin. *Roses in Ladakh*. 1874—76. Study. Oil on canvas. 25.3×14.3 cm. The Russian Museum, Leningrad 45
- Vasily Vereshchagin. *Tomb of Sheikh Selim Chisti at Fatehpur Sikir*. 1874—76. Oil on canvas. 46×34 cm. The Tretyakov Gallery, Moscow 46
- Vasily Vereshchagin. *Gate near Kutb Minar. Old Delhi*. 1875. Oil on canvas. 36.5×28.6 cm. The Tretyakov Gallery, Moscow 47
- Vasily Vereshchagin. *Coolie*. 1875. Oil on panel. 24.5×15 cm. Museum of Russian Art, Kiev 48
- Vasily Vereshchagin. *Fakirs*. 1874—76. Oil on panel. 24.2×15 cm. The Tretyakov Gallery, Moscow 48
- Vasily Vereshchagin. *Pearl Mosque in Agra*. 1870s or early—1880s. Present whereabouts unknown 49
- Vasily Vereshchagin. *Monastery in a Rock. Ladakh*. 1875. Oil on canvas. 27×21 cm. Museum of Russian Art, Kiev 50
- Vasily Vereshchagin. *Cannon*. 1882 (?). Study for the *British Execution in India*. Oil on panel. 22.5×28 cm. The Russian Museum, Leningrad 51
- Vasily Vereshchagin. *Transportation of the Wounded (The Wounded)*. 1878—79. Present whereabouts unknown 52
- Vasily Vereshchagin. *Cart for the Wounded*. 1877. Oil on panel. 9×16.5 cm. Museum of Russian Art, Kiev 53
- Vasily Vereshchagin. *Trenches in Snow*. 1878—81. Oil on canvas. Present whereabouts unknown 54
- Vasily Vereshchagin. *Picket in the Balkan Mountains*. Ca. 1878. Oil on canvas. 47×38 cm. Museum of Russian Art, Kiev 55
- Vasily Vereshchagin. *Picket on the Danube*. 1878—79. Oil on canvas. 120×200.5 cm. Museum of Russian Art, Kiev 56
- Vasily Vereshchagin. *Column Led by General Skobelev Crossing the Balkan Mountains*. Study. 1877—78. Oil on panel. 7.9×13.1 cm. Museum of Russian Art, Kiev 58

- Vasily Vereshchagin. *Corner of the Turkish Redoubt Captured on May 30 but Abandoned on May 31*. Study. 1877. Oil on panel. 10.3×15.5 cm. Museum of Russian Art, Kiev 59
- Vasily Vereshchagin. *Site of the Battle Fought on July 18, 1877 in Front of the Krishin Redoubt near Plevna*. Study. 1877–80. Oil on panel. 16.5×23.5 cm. Museum of Russian Art, Kiev 59
- Vasily Vereshchagin. *Dressing Station*. Study sketch for the painting *After the Attack*. 1878–79. Pencil on paper. 7.3×16.6 cm. The Russian Museum, Leningrad 60
- Nikolai Dmitriyev-Orenburgsky. *Grand Duke Nikolai Nikolayevich Entering Tyrnovo on June 30, 1877*. 1885. Oil on canvas. 144×104 cm. The Russian Museum, Leningrad 62
- Vasily Vereshchagin. *Defeated. Funeral Service*. 1877–79. Oil on canvas. 179.7×300.4 cm. The Tretyakov Gallery, Moscow 63
- Vasily Vereshchagin. *"All is quiet on the Shipka!"* 1878–79. Oil on canvas. Present whereabouts unknown 64
- Vasily Vereshchagin. *Halt of the Prisoners-of-War*. 1878–79. Oil on canvas. Brooklyn Museum, New York 65
- Vasily Vereshchagin. *Holy Family*. 1884–85. Oil on canvas. Present whereabouts unknown 67
- Vasily Vereshchagin. *Roman Execution (Crucifixion)*. 1887. Oil on canvas. Brooklyn Museum, New York 69
- Vasily Vereshchagin. *The Northern Dvina*. 1894. Oil on canvas mounted on cardboard. 27.5×39 cm. The Russian Museum, Leningrad 71
- Vasily Vereshchagin. *Mount Kazbek*. 1897–1898. Oil on canvas. 287×296 cm. The Russian Museum, Leningrad 73
- Vasily Vereshchagin. *French Sentry at an Altar*. Detail of the painting *In the Chudovo Monastery* (1900. Private collection, Moscow). Oil on canvas. 154×31 cm. The Russian Museum, Leningrad 75
- Vasily Vereshchagin. *Night Bivouac of the Great Army*. 1896–97. Oil on canvas. 100×120 cm. Historical Museum, Moscow 77
- Vasily Vereshchagin. *On the Road. Retreat, Flight...* Study sketch for the painting of the same title. 1887–95. Pencil on paper. 12×18 cm. The Russian Museum, Leningrad 78
- Vasily Vereshchagin. *On the Bridge*. Oil on canvas. 27×33 cm. The Russian Museum, Leningrad 80
- Vasily Vereshchagin. *Entrance to a Temple in Nikko*. Oil on canvas. 46×61 cm. The Russian Museum, Leningrad 81
- Vasily Vereshchagin. *In a Park*. Oil on canvas. 25×33 cm. The Russian Museum, Leningrad 83
- Vasily Vereshchagin. *Riders Crossing a River*. Oil on canvas. 17×27 cm. The Russian Museum, Leningrad 85
- Vasily Vereshchagin. *Japanese Priest*. Oil on canvas. 41×29 cm. The Russian Museum, Leningrad 87
- Statue of Vereshchagin in Cherepovets. By B. V. Edunov and A. M. Portianko. Architect, A. V. Guliayev. 1957. Photo 89
- Plate section
- Ruins in Chuguchak*. 1869 (70?). Oil on canvas. 25.5×35.5 cm. The Russian Museum, Leningrad
 - Garden Gate in Chuguchak*. 1869–70. The Russian Museum, Leningrad
 - Kirghiz Tents on the Chu River*. 1869–70. Oil on canvas. 28.1×41.1 cm. The Tretyakov Gallery, Moscow
 - Mullah Rahim and Mullah Kerim Quarrelling on the Way to the Bazaar*. 1873. Oil on canvas. 98×114.8 cm. The Tretyakov Gallery, Moscow
 - Politicians of the Opium Den. Tashkent*. 1870. Oil on canvas. 67.8×47.1 cm. The Tretyakov Gallery, Moscow
 - Beggars in Samarkand*. 1870. Oil on canvas. 51.8×38.1 cm. The Tretyakov Gallery, Moscow
 - Dervishes in Festive Clothes. Tashkent*. 1870. Oil on canvas. 71.6×47.2 cm. The Tretyakov Gallery, Moscow
 - Chorus of Dervishes Begging. Tashkent*. 1870. Oil on canvas. 71.7×49.6 cm. The Tretyakov Gallery, Moscow
 - Doors of Tamerlane*. Detail
 - Doors of Tamerlane*. 1872–73. Oil on canvas. 213×168 cm. The Tretyakov Gallery, Moscow
 - Rich Kirghiz Hunter with a Falcon*. 1871. Oil on canvas. 113×72.2 cm. The Tretyakov Gallery, Moscow
 - Selling a Child Slave*. 1872. Oil on canvas. 123×92.4 cm. The Tretyakov Gallery, Moscow
 - Colonnade in a Jain Temple on Mount Abu at Night*. 1874–76. Study. Oil on canvas. 39×28.3 cm. The Russian Museum, Leningrad
 - At the Door of a Mosque*. 1873. Oil on canvas. 315.5×237.5 cm. The Russian Museum, Leningrad
 - Near the Wall of a Fortress. "Let them enter!"* 1871. Oil on canvas. 95×160.5 cm. The Tretyakov Gallery, Moscow
 - Near the Wall of a Fortress. "They have entered!"* 1871. Oil on canvas. Lost
 - Left Behind*. 1871. Oil on canvas. Lost
 - Fatally Wounded*. 1873. Oil on canvas. 73×56.6 cm. The Tretyakov Gallery, Moscow
 - Surprise Attack*. 1871. Oil on canvas. 82×206.7 cm. The Tretyakov Gallery, Moscow
 - "Encircled! They're pursuing!"* 1872. Oil on canvas. Lost
 - Apotheosis of War*. 1871. Oil on canvas. 127×197 cm. The Tretyakov Gallery, Moscow
 - Presenting the Trophies*. 1872. Oil on canvas. 240.8×171.5 cm. The Tretyakov Gallery, Moscow
 - Rejoicing*. 1872. Oil on canvas. 195.5×257 cm. The Tretyakov Gallery, Moscow
 - Sowar, the Messenger of the Government*. 1874–76. Oil on panel. 24.5×15 cm. Museum of Russian Art, Kiev
 - Taj Mahal Mausoleum in Agra*. 1874–76. 40.5×55 cm. The Tretyakov Gallery, Moscow
 - Zyrian*. 1893–94. Oil on canvas. 39.3×29.3 cm. The Russian Museum, Leningrad
 - Mounted Warrior in Jaipur*. Ca. 1881. Oil on panel. 45.8×37 cm. The Tretyakov Gallery, Moscow
 - Yak Caravan with Salt near Lake Tso-morari at the Border of Western Tibet*. 1875. Oil on canvas. 28×41 cm. The Tretyakov Gallery, Moscow
 - Moslem Servant*. 1882–83. Oil on canvas. 36×28 cm. The Tretyakov Gallery, Moscow
 - Great Mogul in His Mosque at Delhi*. 1876–79. Oil on canvas. Museum of Fine Arts, Boston, USA
 - Elephant Procession of the British and Local Authorities in Jaipur, Paj Putona Province, India (Future Emperor of the Indian Empire)*. 1875–79. Museum Victoriam Memoriam, Calcutta, India

32. *Alexander II at Plevna on August 30, 1877*. 1878—79. Oil on canvas. 60.5×202 cm. The Tretyakov Gallery, Moscow
33. *Before the Attack. At Plevna*. 1881. Oil on canvas. 179×401 cm. The Tretyakov Gallery, Moscow
34. *After the Attack. Dressing Station at Plevna*. 1881. Oil on canvas. 183×402 cm. The Tretyakov Gallery, Moscow
35. *Conquerors*. 1878—79. Oil on canvas. 180×301 cm. Museum of Russian Art, Kiev
36. *Two Hawks (Bashibazouks)*. 1878—79. Oil on canvas. 78.5×110 cm. Museum of Russian Art, Kiev
37. *Spy*. 1878—79. Oil on canvas. 100×76 cm. Museum of Russian Art, Kiev
38. *Shipka-Sheinovo (Skobelev at Shipka)*. 1883—88. Oil on canvas. 188×405 cm. The Russian Museum, Leningrad
39. *Execution of Nihilists in Russia*. Detail
40. *Execution of Nihilists in Russia*. 1884—85. Oil on canvas. 285×400 cm. Museum of the Great October Revolution, Leningrad
41. *Suppression of a Rebellion in India by the British*. Ca. 1884. Oil on canvas. Present whereabouts unknown
42. *Jerusalem. Kings' Tombs*. 1884—85. Oil on canvas. 199×149 cm. The Russian Museum, Leningrad
43. *Interior of the Wooden Church of SS Peter and Paul in Puchug. Study*. 1894. Oil on canvas. 38.7×29.5 cm. The Russian Museum, Leningrad
44. *Iconostasis of the Church of St. John on the Ishna near Rostov Yaroslavsky*. 1888. Oil on canvas. 60.5×45 cm. The Russian Museum, Leningrad
45. *Before Confession at the Entrance to a Village Church*. Oil on canvas. 29.5×40 cm. The Russian Museum, Leningrad
46. *Interior of the Church of St. John on the Ishna near Rostov Yaroslavsky*. Oil on canvas. 60×45 cm. The Russian Museum, Leningrad
47. *Retired Butler*. 1888. Oil on canvas. 47×32 cm. The Russian Museum, Leningrad
48. *Beggar, Ninety Six Years Old*. Ca. 1891. Oil on canvas. 29.5×23 cm. The Russian Museum, Leningrad
49. *Interrogation of a Defector*. Ca. 1901. Oil on canvas. 100×115 cm. Museum of Arts, Nikolayev
50. *Wounded*. 1901. Oil on canvas. 100×72.5 cm. Museum of Russian Art, Kiev
51. *In the Hospital*. 1901. Oil on canvas. 100×86 cm. Museum of Arts, Nikolayev
52. *Letter Home (Letter to Mother)*. 1901. Oil on canvas. 100×88 cm. Museum of Arts, Yaroslavl
53. *Interrupted Letter*. 1901. Oil on canvas. 100×86 cm. Museum of Arts, Nikolayev
54. *Letter Remained Unfinished*. 1901. Oil on canvas. 100×86 cm. Museum of Arts, Nikolayev
55. *Japanese Woman*. Oil on canvas. 36×15 cm. The Russian Museum, Leningrad
56. *Japanese Beggar*. Oil on canvas. 50.5×27.5 cm. The Russian Museum, Leningrad
57. *In a Boat*. Oil on canvas. 70×103.5 cm. The Russian Museum, Leningrad
58. *Shinto Temple in Nikko*. Oil on canvas. 45×61 cm. The Russian Museum, Leningrad
59. *Napoleon I at the Borodino Heights*. 1897. Oil on canvas. 107×157 cm. Historical Museum, Moscow
60. *Near Moscow Waiting for a Boyar Delegation*. 1891—92. Oil on canvas. 135×109 cm. Historical Museum, Moscow
61. *The End of the Borodino Battle*. 1899—1900. Oil on canvas. 165×229 cm. Historical Museum, Moscow
62. *Returning from the Peter Palace*. 1895. Oil on canvas. 87.5×135 cm. Picture Gallery of Armenia, Yerevan
63. *"Kremlin's burning!"* 1887—98. Oil on canvas. Present whereabouts unknown
64. *In Defeated Moscow ("Arsonists" or "Shooting in the Kremlin")*. 1897—98. Oil on canvas. 86×112 cm. Historical Museum, Moscow
65. *In the Assumption Cathedral*. 1887—95. Oil on canvas. 132×112 cm. Historical Museum, Moscow
66. *At Gorodnia. "Breakthrough or withdrawal?"* 1887—95. Oil on canvas. 107×157 cm. Historical Museum, Moscow
67. *Marshal Davout in the Chudovo Monastery*. 1900. Oil on canvas. 127×81 cm. Historical Museum, Moscow
68. *On the Way. Bad News from France*. 1887—95. Oil on canvas. 151×114 cm. Historical Museum, Moscow
69. *Napoleon and Marshal Lorient ("Peace at all costs!")*. 1899—1900. Oil on canvas. 131×146 cm. Historical Museum, Moscow
70. *Bayonet Charge. "Hurrah! Hurrah!"* 1887—95. Oil on canvas. 200×150 cm. Historical Museum, Moscow
71. *"Wait! Let'em come nearer!"* 1887—95. Oil on canvas. 198×149 cm. Historical Museum, Moscow
72. *"Captured with arms? Shoot them!"* 1887—95. Oil on canvas. 142×185 cm. Historical Museum, Moscow
73. *"Captured with arms? Shoot them!"* Detail
74. *"Wait! Let'em come nearer!"* Detail
75. *On the Road. Retreat, Flight...* 1887—95. Oil on canvas. 179×303 cm. Historical Museum, Moscow

Л33 Лебедев А. К., Солодовников А. В.
Василий Васильевич Верещагин. — Л.: Художник РСФСР,
1987. — 180 с., ил.

Альбом посвящен творчеству одного из крупнейших русских художников В. В. Верещагина (1842—1904). Во вступительной статье анализируется творческий путь Верещагина, причем значение его творчества не ограничивается рамками только батального жанра, а убедительно доказывается, что художник существенно обогатил также бытовую, историческую, пейзажную и портретную живопись своей эпохи.

85—103(2)

АНДРЕЙ КОНСТАНТИНОВИЧ ЛЕБЕДЕВ
АЛЕКСАНДР ВАСИЛЬЕВИЧ СОЛОДОВНИКОВ
ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ВЕРЕЩАГИН

Заведующая редакцией Э. В. Милина
Редактор Г. П. Кукушкина
Оформление серии Г. П. Губанова
Перевод на английский язык Ю. А. Клейнера
Художественно-технический редактор Ю. Э. Фрейдлина
Корректор Е. Е. Ротманская

Подписано к печати 15.04.86. М.—32062. Формат 60×100¹/₈. Бумага мелованная, 140 гр. Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Печ. л. 22,5. Уч.-изд. л. 19,002. Усл.-печ. л. 24,975. Усл. кр. отт. 116,134. Тираж 50 000 экз. Изд. № 734885. Цена 8 р. 80 к. Издательство „Художник РСФСР“. 195027, Ленинград, Большеохтинский пр. 6, корпус 2.

Sp. 502

Лебедев Андрей Константинович (р. 1908) — заслуженный деятель искусств РСФСР, доктор искусствоведения. Автор книг и статей по истории русского и советского изобразительного искусства, среди которых наиболее значительными являются монографии „В. В. Верещагин. Жизнь и творчество“ (М., 1972), „В. В. Стасов. Жизнь и творчество“ (в соавторстве с А. В. Солодовниковым; М., 1976), „Художник и судьбы народа“ (М., 1983).

Солодовников Александр Васильевич (р. 1904) — заслуженный деятель искусств РСФСР. Неоднократно выступал в печати по вопросам искусства, не только изобразительного, но и театрального. Совместно с А. К. Лебедевым им были написаны две книги о В. В. Стасове; под редакцией А. В. Солодовникова вышло в свет капитальное исследование А. К. Лебедева о В. В. Верещагине.

Andrey Lebedev (born 1908) is the author of books and articles on the history of Russian and Soviet art, among them *Vasily Vereshchagin. Life and Art* (Moscow, 1972), *Vasily Stasov. Life and Works* (with Alexander Solodovnikov; Moscow, 1976), and *Artist and the People's Destiny* (Moscow, 1983). He is Honoured Art Worker of the RSFSR and has Ph.D. in Art Theory and History.

Alexander Solodovnikov (born 1904) is the author of works on art and theatrical painting, including two books on Vasily Stasov (with Andrey Lebedev); he is the editor of Lebedev's fundamental work on Vereshchagin. Alexander Solodovnikov is Honoured Art Worker of the RSFSR.

ВЕРЕЩАГИН

РУССКИЕ
ЖИВОПИСЦЫ
XIX ВЕКА



„ХУДОЖНИК РСФСР“

ВЕРЕЩАГИН

Альбом посвящен творчеству выдающегося русского живописца-реалиста В. В. Верещагина, автора таких известных произведений, как „Двери Тамерлана“, „Апофеоз войны“, „Шипка — Шейново“.

Настоящий альбом продолжает серию „Русские живописцы XIX века“. В ближайшее время в этой серии выйдут „В. Г. Перов“ В. А. Леняшина, „Ф. А. Васильев“ Ф. С. Мальцевой и другие.

The book is devoted to the outstanding Russian artist Vasily Vereshchagin, the author of such outstanding paintings as *Shipka-Sheinovo*, *Apotheosis of War*, and *Doors of Tamerlane*.

The book is from the series *Russian Masters of the 19th Century*.

Forthcoming in the series are *Vasily Perov* by Vladimir Leniashin, *Fiodor Vasilyev* by Faina Maltseva.