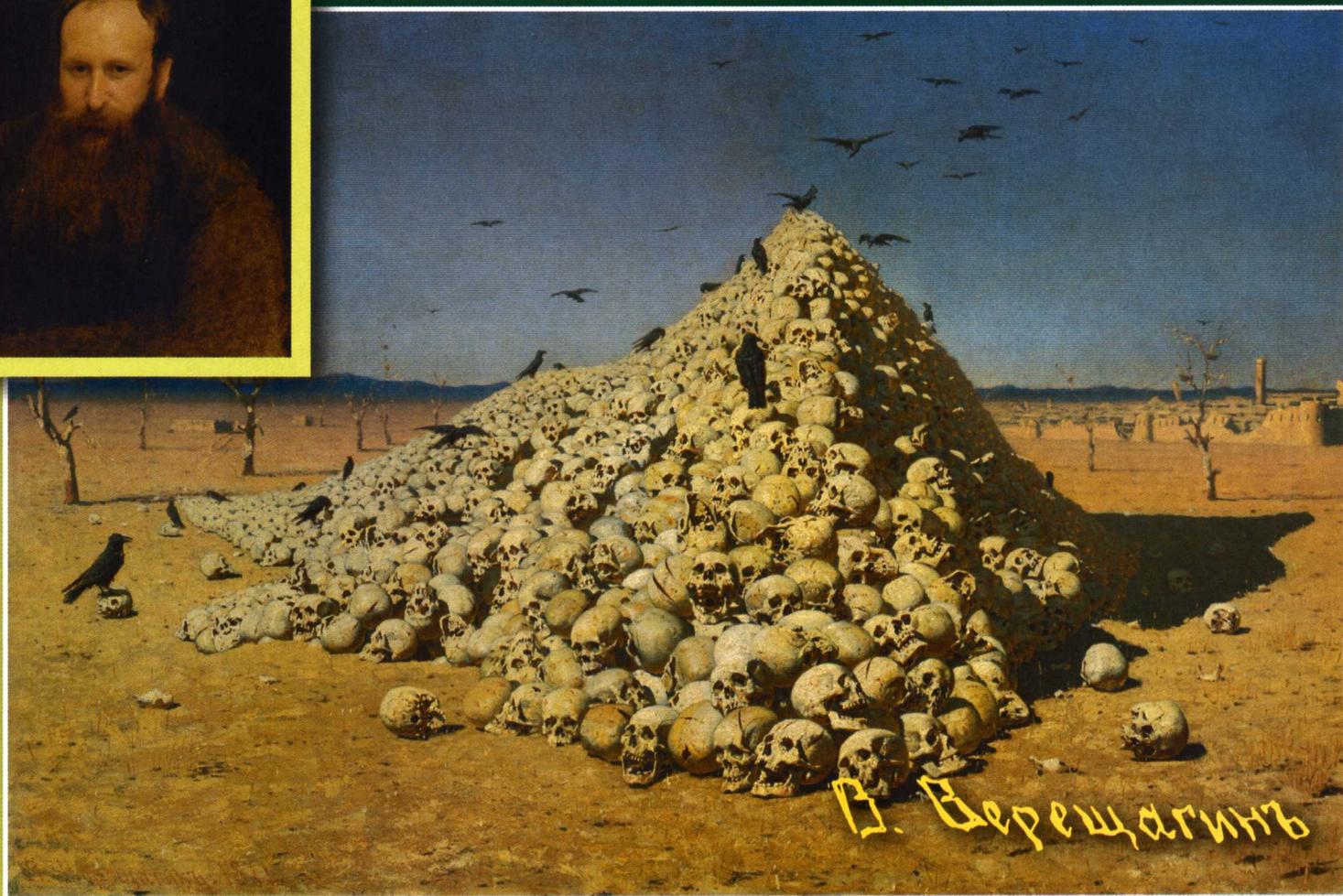
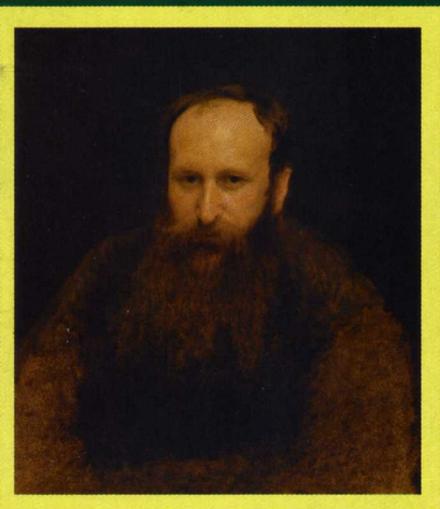


50 Художников

ШЕДЕВРЫ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

Верещагин

12



Шедевр «Апофеоз войны» (1871) — в деталях

Необычная жизнь Василия Верещагина напоминает миф

Сам художник называл себя «человеком экспромтов»

У него состоялось более 60-ти прижизненных выставок

«50 художников. Шедевры русской живописи»

Выпуск №12, 2010

Выходит раз в неделю

РОССИЯ

Издатель, учредитель, редакция: ООО «Де Агостини», Россия
Юридический адрес: 105066, г. Москва, ул. Александра Лукьянова,
д. 3, стр. 1

Письма читателей по данному адресу не принимаются.

www.deagostini.ru

Генеральный директор: Николаос Скилакис
Главный редактор: Анастасия Жаркова
Финансовый директор: Наталия Василенко
Коммерческий директор: Александр Якутов
Менеджер по маркетингу: Михаил Ткачук

Свидетельство о регистрации средства массовой информации в
Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор) ПИ
№ ФС77-40451 от 30 июня 2010 г.

Для заказа пропущенных номеров и по всем вопросам,
касающимся информации о коллекции, обращайтесь по телефону
бесплатной «горячей линии» в России:

8-800-200-02-01

Адрес для писем читателей: Россия, 170100, г. Тверь, Почтамт,
а/я 245, «Де Агостини», «50 художников. Шедевры русской живописи»
Пожалуйста, указывайте в письмах свои контактные данные для
обратной связи (телефон или e-mail).
Распространение: ЗАО «ИД Бурда»

УКРАИНА

Издатель и учредитель: ООО «Де Агостини Паблшинг», Украина
Юридический адрес: 01032, Украина, г. Киев, ул. Саксаганского,
д. 119

Генеральный директор: Екатерина Клименко

Свидетельство о государственной регистрации печатного СМИ
Министерства юстиции Украины КВ № 15896-5666Р от 17.08.2010

Для заказа пропущенных номеров и по всем вопросам,
касающимся информации о коллекции, обращайтесь по телефону
бесплатной «горячей линии» в Украине:

8-800-500-8-400

Адрес для писем читателей: Украина, 01033, г. Киев,
а/я «Де Агостини», «50 художников. Шедевры русской живописи»
Украина, 01033, м. Київ, а/с «Де Агостини»

БЕЛАРУСЬ

Импортер и дистрибутор в РБ:
ООО «РЭМ-ИНФО», г. Минск, пер. Козлова, д. 7г,
тел.: (017) 297-92-75

Адрес для писем читателей: Республика Беларусь, 220037, г. Минск,
а/я 221, ООО «РЭМ-ИНФО»,
«Де Агостини», «50 художников. Шедевры русской живописи»

КАЗАХСТАН

Распространение: ТОО «КПБ «Бурда-Алатау Пресс»

Рекомендуемая цена: 69 руб., 11,90 грн, 299 тенге, 4900 бел. руб.

Издатель оставляет за собой право увеличить
рекомендуемую цену выпуска.
Издатель оставляет за собой право изменять
последовательность номеров и их содержание.

Отпечатано в типографии: ООО «Компания Юнивест Маркетинг»,
08500, Украина, Киевская область, г. Фастов, ул. Полиграфическая, 10

Тираж: 390 000 экз.

© ООО «Де Агостини» 2010

Текст: Александр Панфилов

ISSN 2218-8614

Дата выхода в России: 23.11.2010

В НОМЕРЕ

Жизнь и эпоха **3**

Знаменитые работы **6**

СМЕРТЕЛЬНО РАНЕННЫЙ (1873)

МАВЗОЛЕЙ ТАДЖ-МАХАЛ В АГРЕ ((1874—76)

ПОБЕЖДЕННЫЕ. ПАНИХИДА (1878—79)

ПЕРЕД АТАКОЙ. ПОД ПЛЕВНОЙ (1881)

Шедевр **14**

АПОФЕОЗ ВОЙНЫ (1871)

Стиль и техника **20**

Картинная галерея **26**

ПОЛИТИКИ В ОПИУМНОЙ ЛАВОЧКЕ.
ТАШКЕНТ (1870)

ДВЕРИ ТИМУРА (ТАМЕРЛАНА) (1872)

НАПАДАЮТ ВРАСПЛОХ (1871)

Музеи мира **30**

Иллюстрации предоставлены:

Передняя обложка: (основная) В. Верещагин. Апофеоз войны. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (врезка) И. Крамской. Портрет В. В. Верещагина. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 3: (центр) Государственная Третьяковская галерея, Москва, (низ) Архив изображений ДеА; 4: (верх) В. Верещагин. В горах Алатау. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (низ) И. Репин. Портрет П. М. Третьякова. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 5: (верх) В. Верещагин. Икона Николая с верховья реки Пинеги. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (центр) Архив изображений ДеА; 6/7: В. Верещагин. Смертельно раненный. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 8/9: В. Верещагин. Мавзолей Тадж-Махал в Агре. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 10/11: В. Верещагин. Победенные. Панихида. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 12/13: В. Верещагин. Перед атакой. Под Плевной. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 14: (центр) В. Васнецов. После побоища Игоря Святославича с половцами. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (низ) Британский военный музей, Лондон; 15: В. Верещагин. Шипка—Шейново. Скобелев под Шипкой. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 16/17 и 19: В. Верещагин. Апофеоз войны. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 20: (центр) В. Верещагин. Представляют трофеи. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (низ) В. Верещагин. Высматривают. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 21: (верх) В. Верещагин. Монастырь Хемис в Ладаке. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (центр) В. Верещагин. Два еврея. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 22: (верх) В. Верещагин. Горный ручей в Кашмире. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (низ) В. Верещагин. Кочевая дорога в горах Алатау. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 23: (лев) В. Верещагин. Постоялый двор близ Ташкента. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (прав) В. Верещагин. Улица в деревне Ходжагенте. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 24: (лев) В. Верещагин. Резной столб в трапезной Петропавловской церкви в селе Плучуги Вологодской губернии. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (прав) В. Верещагин. Папёрть церкви Иоанна Предтечи в Толчкове. Ярославль. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 25: (все) Государственный Исторический музей, Москва; 26: В. Верещагин. Политики в опиумной лавочке. Ташкент. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 27: В. Верещагин. Двери Тимура (Тамерлана). Государственная Третьяковская галерея, Москва; 28/29: В. Верещагин. Нападают врасплох. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 30: (все) © Ф. Асеев; 31 (верх, лев и низ) Государственный Исторический музей, Москва, (верх, прав) Архив изображений ДеА.

Путешественник, солдат, художник

Жизнь Василия Верещагина напоминает авантурный роман — со стремительной сменой декораций, стрельбой, бурными сценами, неожиданными поворотами сюжета. Художник объехал весь мир, ссорился с царем, воевал на трех войнах — и проклял войну в своих картинах.

Василий Васильевич Верещагин родился 14 октября (26 октября по новому стилю) 1842 года в Череповце Новгородской губернии (ныне этот город входит в Вологодскую область). Его отец был уездным предводителем дворянства, владевшим шестью деревнями с населением в 400 крепостных душ. Художник вспоминал впоследствии: «Отец был не блестящ, с довольно мещанским умом и нравственностью... Мать, полутатарка, была в молодости красива и всегда очень неглупа, нервна...» Другими словами, это была типично помещичья семья, свято чтившая дворянские традиции. В соответствии с ними, маленький Вася жил в одном из отцовских имений, на приволье. Первоначальное образование он получил домашнее. Разумеется, готовили его к военной или дипломатической карьере. Жизнь ребенка шла по как бы предугазанному пути — в семилетнем возрасте его вывезли в «большой мир», определив в Александровский малолетний корпус в Царском Селе — для подготовки к поступлению в петербургский Морской кадетский корпус, где он по прошествии тринадцати месяцев и оказался. Это случилось в 1851 году. Спустя восемь лет он вышел из корпуса гардемаринном флота. Жесткий характер Верещагина проявился уже во время учебы в корпусе — он занимался как одержимый, стремясь быть первым по всем предметам, был настойчив, самолюбив, храбр, обо всем имел свое собственное мнение. Перспективы перед молодым человеком открывались блестящие.

Картина «Наполеон III принимает послов Сиам в Фонтенбло» кисти Жана Леона Жерома (1824—1904), у которого Верещагин учился в Париже.



На этой фотографии 1863 года Верещагин запечатлен во время его первого кавказского путешествия.

И вот тут вроде бы расчисленная на десятилетия вперед судьба богатого дворянского отпрыска дала неожиданный сбой. Банальнейшие уроки рисования, которые входили в программу обучения кадетов, вдруг не на шутку увлекли подростка. Увлекли настолько, что в старших классах он вольноприходящим учеником стал посещать Рисовальную школу Общества поощрения художников. А оказавшись «на свободе», принял безумное, на сторонний взгляд, решение бросить военную службу и поступать в Петербургскую Академию художеств. Родные приняли это решение в штыки — особенно волновалась мать, которая по-французски говорила лучше, чем по-русски. Где-то в этой точке произошел фактический разрыв Верещагина с возраставшей его сословной средой. Узнав о том, что сын все-таки исполнил свое бредовое намерение и в 1860 году, выйдя в отставку, поступил в Академию, отец отказал ему в «содержании».

Хорошо хоть, что Академия, принимая во внимание одаренность Верещагина, назначила ему стипендию. Верещагинские «авантюры», заполняющие его жизнь до отказа,



начались! Трех лет нашему герою хватило, чтобы понять, что в Академии занимаются «чепухой» (это его собственное слово). Разорвав в клочья свой академический этюд, разрабатывавший мифологический сюжет возвращения Одиссея домой, он навсегда оставил Академию. В 1863 году Верещагин уехал на Кавказ, где много рисовал с натуры, а через год, почувствовав, что ему не хватает чисто технической базы, отправился в Париж. Целую зиму он усердно учился в Школе изящных искусств, в мастерской известного живописца академического толка Жана Леона Жерома. Потом был снова Кавказ, и снова Париж, и родная река Шексна.

Новый «поворот» судьбы фиксируется в 1867 году, когда Верещагин, прикомандированный в чине прапорщика (с позволением носить гражданское платье и не стеснять себя воинской дисциплиной) к командующему Туркестанским военным округом генералу К. Кауфману, уехал в Среднюю Азию. Летом 1868 года он чуть не погиб в Самарканде — тогда русский гарнизон крепости, насчитывавший всего шестьсот штыков, оказался лицом к лицу с сорокатысячной армией восставших «аборигенов». За храбрость, проявленную в этой отчаянной битве, Верещагин получил Георгиевский крест 4-й степени. Отметим, что это была единственная государственная награда, принятая художником, — от всех остальных он гордо отказывался. И не только от наград — в 1874 году, например, он не принял высокого звания профессора, предложенного Академией.

Окончательно вернувшись из Туркестана в 1870 году, Верещагин уехал в Мюнхен писать свою Туркестанскую серию. В Мюнхене художника пленили чары юной (ей едва ли исполнилось 16 лет) Элизабет Марии Фишер, и вскоре она стала его гражданской женой (обвенчались они гораздо позже). Элизабет, превратившаяся в «Елизавету Кондратьевну», мужественно сопровождала мужа в его полном тревог и опасностей путешествии в Индию, предпринятом в 1874—76 годах. Результатом этого путешествия стала новая серия картин и рисунков — так называемая «Индийская». Но семейная жизнь художника, начавшаяся на оптимистических нотах, впоследствии дала трещину. Е. К. Верещагина своим легкомысленным поведением давала поводы к пересу-



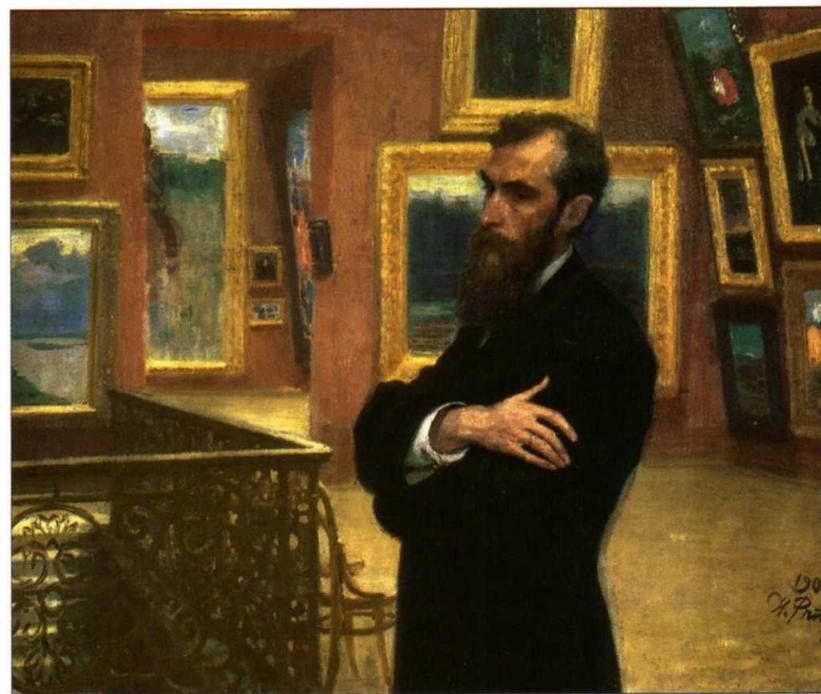
«Туркестанский» пейзаж Верещагина «В горах Алатау» (1869—70).

смерти, даже написал завещание. Но — обошлось. В 1878—80 годах в Париже он создал Балканскую серию — пожалуй, самую «резкую» и самую «скандальную» в ряду его живописных циклов. С восторгом принятая в демократической среде, эта серия вызвала большое неудовольствие императора. В Верещагине заподозрили «революционера».

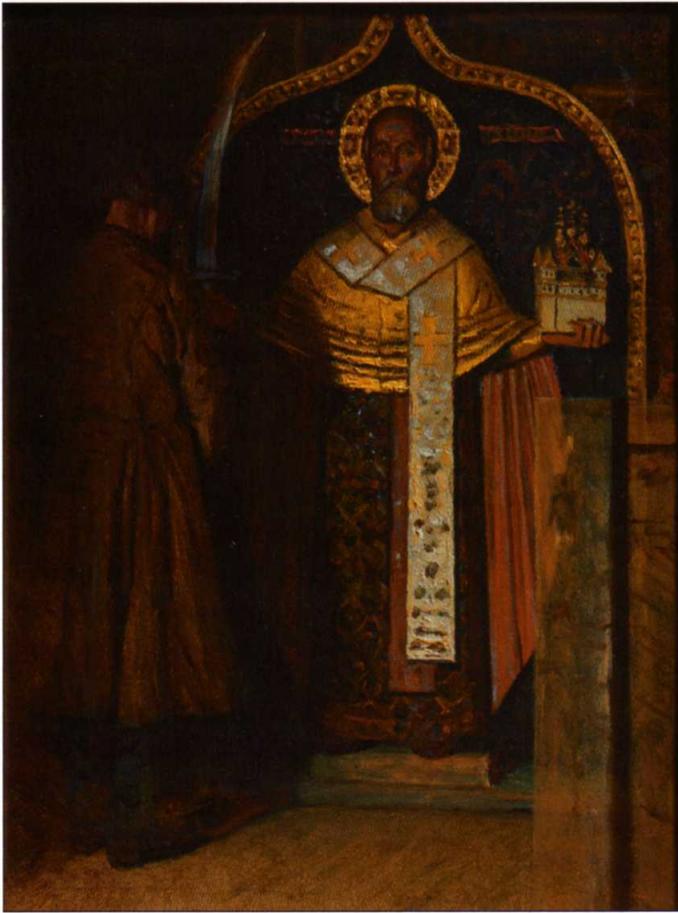
Травля художника привела к тому, что он пережил нервный срыв, после которого хотел вовсе бросить батальную живопись. Нет, не бросил, судьба вела его. В последующие годы (а их живописцу было отпущено еще более двух десятков) он неустанно колесил по свету. Европа, Индия, Ближний Восток, Центральная Россия, США, Крым, Филиппи-

дам — в конце концов, брак распался. Известно письмо художника, датированное 1890 годом, в котором звучат горькие слова: «Доверие мое к тому, что ты можешь не поддаваться соблазну, утратилось и не воротится — ввиду этого жить с тобой вместе я не буду никогда...»

Но мы забежали вперед. С началом русско-турецкой войны за освобождение балканских славян Верещагин помчался на Балканы. Весной 1877 года, участвуя на борту миноноски «Шутка» в минировании фарватера Дуная, художник получил тяжелое ранение в ногу. Началось заражение, и некоторое время он балансировал на краю смерти. Положение было столь серьезно, что наш герой, обычно с веселой насмешливостью глядевший в лицо



«Портрет П. М. Третьякова» (1883) работы И. Репина. П. Третьяков был большим почитателем верещагинского таланта и приобрел у художника немало его произведений. В частности — всю Туркестанскую серию.



В 1894 году Верещагин путешествовал по Русскому Северу. Свои впечатления от поездки он выразил в живописной серии. Картина «Икона Николы с верховья реки Пинеги» входит в этот цикл.

ны, Куба — вот основные географические вехи этой замысловатой кривой.

Из-под кисти Верещагина выходили новые замечательные картины, он стал записным литератором, издав несколько документальных и автобиографических книг, публиковал статьи по теории искусства, проповедуя в них «жесткий» реализм. По всему миру устраивались бесчисленные персональные выставки Верещагина, всякий раз получавшие широкий общественный резонанс. Народ на эти выставки, по образному выражению А. Бенуа, буквально «ломился».

В 1890 году Верещагин вновь женился — на двадцатитрехлетней Лидии Васильевне Андреевской. Знакомство с

ней оказалось «деловым». Затеявая новые выставки, наш герой выступал настоящим «шоуменом», очень умело «подавая» свои работы. Так, организовав в 1889 году персональные выставки в городах США, он захотел, чтобы зрителей на них встречала русская музыка. За роялем, по его мысли, должна была сидеть исполнительница в национальном костюме. И Верещагин выписал из Москвы пианистку. Ею оказалась будущая его жена. Вскоре появились дети, а вместе с ними — и семейное «гнездо». Верещагин стал владельцем просторного дома с огромной мастерской. Адрес звучал так: «Москва. За Серпуховской заставой. Деревня Нижние Котлы». Чуть позже, в 1897 году, художник приобрел имение на Черноморском побережье, близ Сухума.

Близилась новая война — на этот раз русско-японская. Верещагин, побывав перед самым ее началом в Японии, знал, что она неизбежна. И встретил ее в Дальневосточной армии. 31 марта (13 апреля по новому стилю) 1904 года он был на флагманском броненосце «Петропавловск» вместе с адмиралом С. Макаровым, своим давним знакомцем. Броненосец напоролся на японские мины и в считанные минуты затонул, унося на морское дно великого русского художника. Один из чудом спасшихся офицеров потом рассказывал, что буквально за несколько минут до катастрофы видел, как Верещагин что-то зарисовывал в своем рабочем блокноте.

Иллюстрация из французского журнала начала XX века «Японская морская атака у Порт-Артура».



ХРОНОЛОГИЯ ЖИЗНИ

- | | | | |
|------|--|------|--|
| 1842 | Родился в Череповце в дворянской семье. | 1873 | В Лондоне организует свою первую персональную выставку. |
| 1850 | Поступает в Александровский малолетний корпус в Царском Селе, а чуть позже — в петербургский Морской кадетский корпус. | 1874 | Отказывается от звания профессора Академия художеств. Продает Туркестанскую серию П. Третьякову. Уезжает с женой в Индию (это путешествие продлится почти два года). |
| 1860 | По выходе из корпуса получает звание гардемарина флота. Подает прошение об отставке и, получив ее, поступает в Петербургскую Академию художеств. | 1877 | Участствует в русско-турецкой войне. Получает тяжелое ранение. |
| 1863 | Фактически бросив Академию, уезжает на Кавказ. | 1878 | В Париже работает над Балканской серией. |
| 1864 | Учится в парижской Школе изящных искусств у Жана Леона Жерома. | 1883 | Путешествует по Ближнему Востоку. |
| 1867 | Отправляется в Туркестан. | 1888 | Уезжает в США. Устраивает персональные выставки в крупных американских городах. |
| 1868 | Участствует в героической обороне Самаркандской крепости. За храбрость награжден Георгиевским крестом 4-й степени. | 1890 | Расторгнув брак с Е. К. Верещагиной, женится на Лидии Андреевской. |
| 1870 | Окончательно возвращается из Туркестана в Петербург. | 1901 | Едет на Филиппины. Верещагина выдвигают на соискание первой Нобелевской премии мира. |
| 1871 | Работает в Мюнхене над Туркестанской серией. Женится на Элизабет Мариш Фишер. | 1904 | Погиб в Порт-Артуре. |

Смертельно раненный

(1873)

73 x 56,6 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

2 июня 1868 года двадцатипятитысячная армия Баба-бека и пятнадцатитысячный отряд киргизов, руководимый Адилем-Дахти, осадили русский гарнизон Самарканда. Гарнизон этот, включая больных и раненых, состоял из 658 человек, в числе которых находился и прапорщик Верещагин. Силы были неравны, и русские солдаты сразу же отступили в цитадель, расположенную у западной стены города. Запасов воды и продовольствия в цитадели хватало, за стены ее также можно было не опасаться, но двое деревянных ворот, ведущих в нее, приходилось оборонять денно и ночью, пока 8 июня на помощь малочисленному гарнизону не по-

доспели отряды К. Кауфмана. Именно событиям, связанным с обороной Самарканда, обязаны мы появлением картины «Смертельно раненный». Сам художник вспоминал впоследствии, как во время одной из схваток за ворота цитадели солдат, настигнутый вражеской пулей, «выпустил из рук ружье, схватился за грудь и побежал по площадке вокруг, крича: “Ой, братцы, убили, ой, убили! Ой, смерть моя пришла...” Бедняк ничего уже не слышал, он описал еще круг, пошатнулся, упал навзничь, умер, и его патроны пошли в мой запас». Эти предсмертные фразы солдата художник воспроизвел на самодельной раме картины.

Ой, братцы, убили!



Желтая зубчатая стена на фоне пыльно-синего среднеазиатского неба — единственная «архитектурная реалья», указывающая на место действия.



Простое, «среднерусское», лицо солдата так загорело под палящим солнцем, что, пожалуй, вернись он живым и невредимым в свою родную деревню, его бы самого приняли за басурманина-башибузука.



Солдат прижал руки к груди в безотчетном стремлении унять кровь, хлынувшую из смертельной раны.



Многие из тех «братцев», к кому обращен предсмертный вопль солдата, уже полегли в неравной битве с врагом.



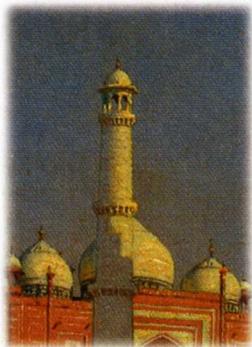
Мавзолей Тадж-Махал в Агре

(1874—76)

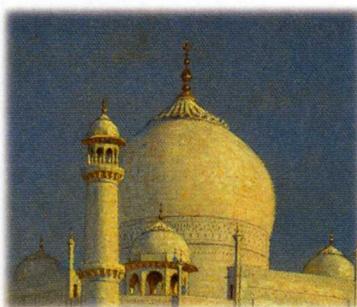
38,7 x 54 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

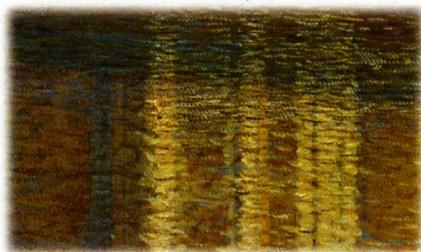
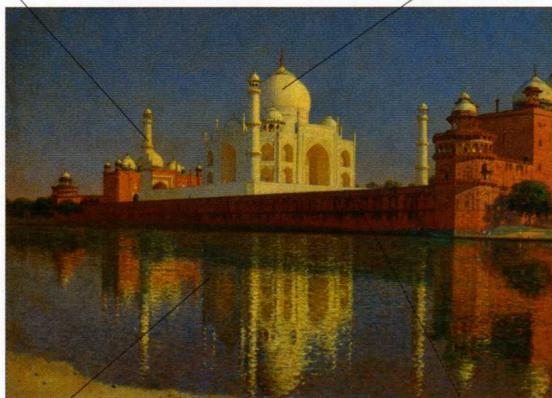
Чудо света



Высота центрального купола мавзолея (всего куполов — пять) равна семидесяти четырем метрам. Стены его облицованы полированным белым мрамором, инкрустированным самоцветами.



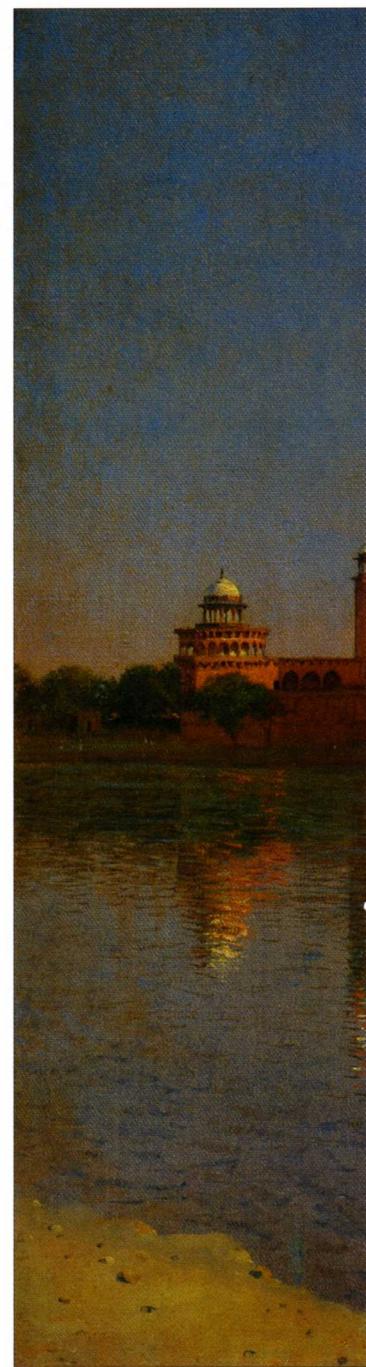
По углам мавзолея своей жены неутоленный Шах-Джахан приказал выстроить четыре минарета. Строительство мавзолея велось почти двадцать лет, и заняты в нем были двадцать тысяч рабочих.



Мавзолей стоит на берегу реки Джамна, самого длинного и полноводного притока Ганга. Свое начало Джамна берет в Центральных Гималаях.

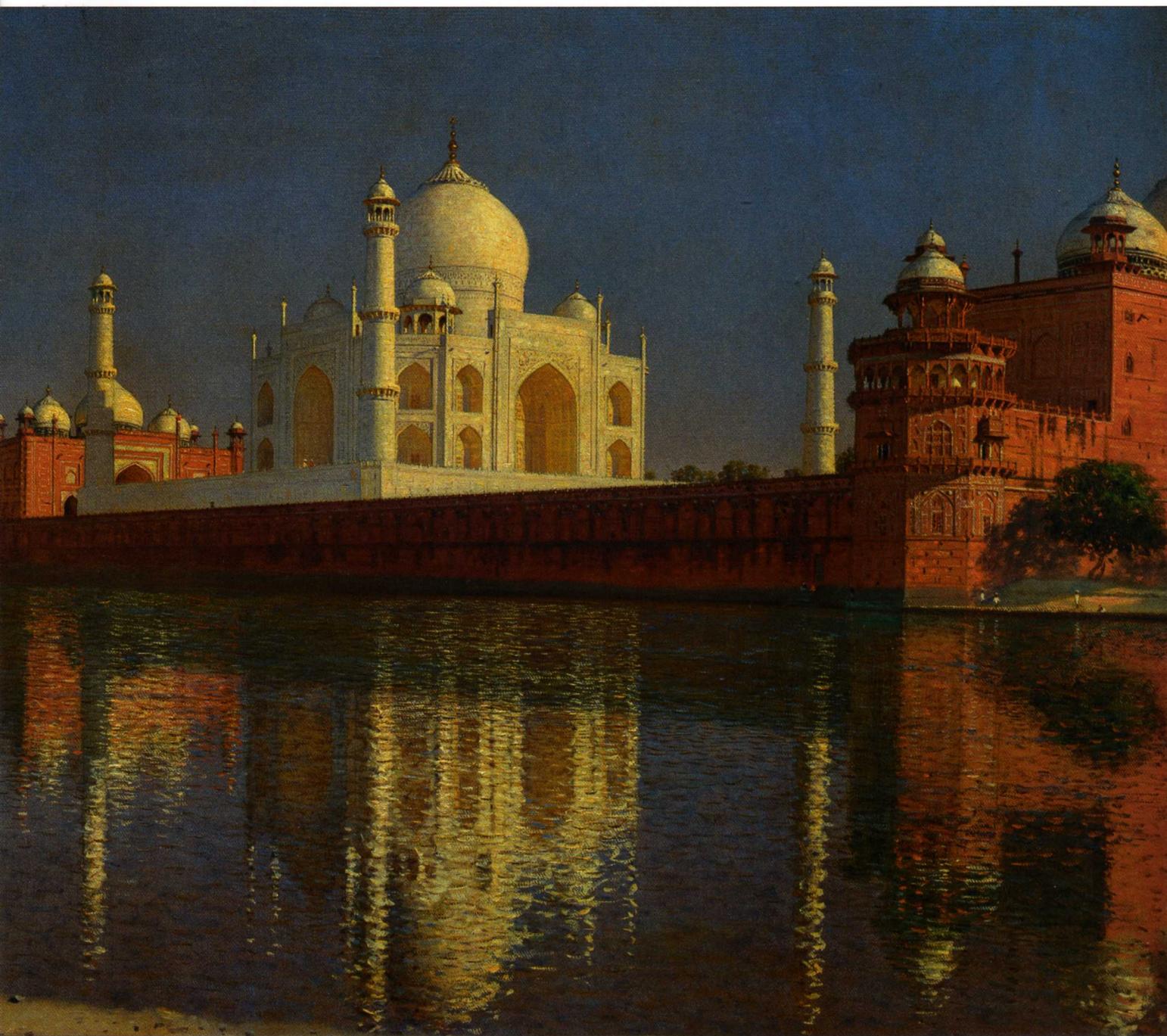


Тадж-Махал окружен высокими стенами (к реке, со стороны которой писал мавзолей Верещагин, выходит самая короткая стена). За ними разбит прекрасный регулярный сад, «разрезанный» надвое узким зеркальным бассейном.



Весною 1874 года Верещагин выставил в Петербурге свои туркестанские работы. Эта выставка произвела большое впечатление на петербуржцев, однако официальные круги отнеслись к ней отрицательно, обвинив художника в «антипатриотических настроениях». Надежды Верещагина на то, что правительство купит Туркестанскую серию, рушились. В подавленном настроении он бросил Петербург еще до закрытия своей выставки и уехал в долгое путешествие по Индии. Здесь он провел почти два года, объ-

ехав многие районы страны и посетив даже Тибет. Среди множества индийских произведений Верещагина выделяется «Мавзолей Тадж-Махал в Агре», где художник продолжает традиции «ведуты» (документально-точного архитектурного пейзажа). Этот великолепный памятник эпохи Великих Моголов был построен Шах-Джаханом в качестве усыпальницы для его любимой жены в середине XVII столетия. Впоследствии здесь похоронили и самого Шах-Джахана.



Побежденные. Панихида

(1878—79)

179,7 x 300,4 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Со святыми упокой...



Стоящий рядом со священником пономарь дает последнее напутствие погибшим солдатам. Целый полк егерей poleg в этой битве. Парное к «Панихиде» полотно называется «Победители» — на ней изображены турки, прямо на поле боя переодевшиеся в мундиры русских солдат.

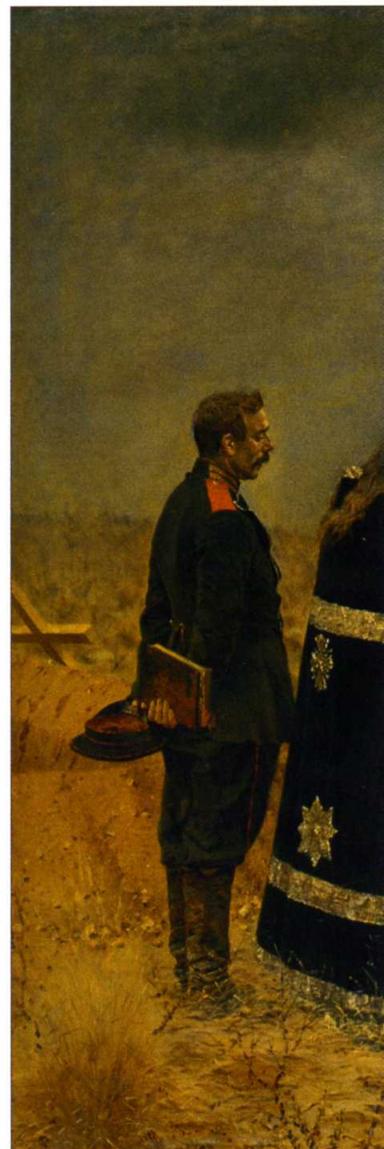


Низкое небо загустело вдали дождевыми тучами. Но кое-где в просвет между свинцовыми облаками пробиваются бледные лучи солнца.



Полковой священник служит панихиду. Его черная траурная риза сразу же привлекает к себе внимание зрителя, поскольку является самым темным пятном во всей картине.

П. М. Третьяков говорил, посетив выставку, где были представлены балканские картины: «Верещагин — гениальный штукатур, но — и гениальный человек, переживший ужас человеческой бойни».



Балканская война, имевшая целью освобождение «братев-славян» от турецкого ига, нашла в сердце Верещагина живейший отклик. Его должность (он состоял в корпусе адъютантов главнокомандующего Дунайской армии) позволяла ему свободно передвигаться вместе с войсками. Он участвовал в нескольких битвах, был очевидцем решающих сражений. В одном из боев он едва не лишился жизни сам, в другом — был ранен один из его братьев. Еще один брат Верещагина, любимый младший брат Сергей, погиб на этой войне. Его тело долго искали после сражения. Художник шел между трупов, заглядывал в лица убитых солдат, страшась узнать в одном из них своего маленького Сережу... Вероятно, именно во время этих поисков и родился замысел «Панихиды» — одной из самых известных картин Балканской серии. Полотно, которое Верещагин писал, по

собственным словам, «буквально со слезами на глазах», документально точно отражает результаты сражения под Телишем, развернувшегося в октябре 1877 года. Русские тогда потеряли более 1300 человек. Художник вспоминал об увиденном: «Все без исключения раненые наши были предварительно прирезаны и изуродованы турками и вместе с убитыми обшарены и раздеты догола. Священник отслужил панихиду...» Как и туркестанские полотна, балканские картины были горячо встречены публикой и настороженно — официальными кругами. Причем таков был прием не только в Петербурге, но и в Европе и США. В 1882 году Верещагин писал жене из Америки: «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».



Перед атакой. Под Плевной

(1881)

179 x 401 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Верещагина часто спрашивали, зачем он, постоянно участвуя в военных действиях, рискует своей жизнью и своим замечательным талантом. Художник неизменно отвечал на эти сетования: «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“». Но на одну только «правдивость» своих полотен Верещагин не рассчитывал. Страстно желая «впечатлить» публику ужасами войны, опровергнуть самую «идею войны» в людских сердцах, он искал новых «выставочных решений», способных произвести максимальный эмоциональный эффект. Так, Балканская серия, в которую входит и работа «Перед атакой. Под Плевной», выставлялась в залах без дневного света, при ярком электрическом освещении. Картины висели на черных стенах. В. П. Зилоти, дочь П. М. Третьякова, вспоминала: «На черном фоне, при электрическом освещении, эти картины, живые как жизнь, поражали, трогали, ужасали, сражали...» Сам же Василий Васильевич Верещагин так формулировал свое кредо, которому он неизменно следовал, создавая страшную и блистательную Балканскую серию: «Я задумал наблюдать войну в различных видах и передать это правдиво. Факты, перенесенные на холст без прикрас, должны красноречиво говорить сами за себя».



«Третья Плевна»



Во время третьего, самого кровопролитного, штурма Плевны (именно наброски, сделанные перед ним, легли в основу картины «Перед атакой. Под Плевной») Верещагин находился в отряде генерала М. Д. Скобелева.



Горизонт тревожно застилается дымками пока еще редких выстрелов. Там, вдали, — редуты Плевны, видимые лишь в бинокль. Два редута — «Ключи Плевны» — будут взяты русскими войсками в этом сражении, но цена этой удаче окажется непомерно высокой.



Психология и поведение отдельного человека на войне интересовали Верещагина не менее (возможно, даже более), чем «глобальные» события, творимые «человеческой массой».



Погибшие деревья без верхушек (они срезаны ядрами) — символ противоестественности войны, ее злой разрушительной силы, враждебной всему живому.



Апофеоз войны

(1871)

127 x 97 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Едва явившись на выставке, «Апофеоз войны» сделался известен всей России. О нем толковали везде — в великосветских салонах и высоких кабинетах, в университетских аудиториях и либеральных гостиных. Но интонации, с которыми обсуждали картину, были весьма различны. Слишком вызывающим был авторский «эпиграф» к картине: «Всем великим завоевателям, прошедшим, настоящим и будущим». Такое послание не оставляло возможности объяснять «Апофеоз войны» в историческом ключе и потому делало картину провокационной, чем не преминули возмутиться правительственные круги и восхититься — все прочие. Критик В. Стасов писал об «Апофеозе»: «Здесь дело не только в том, с каким именно мастерством Верещагин написал своими кистями сухую пожженную степь и среди нее пирамиду черепов, с порхающими кругом воронами, отыскивающими еще уцелевший, может быть, кусочек мяса. Нет! Тут явилось в картине нечто более драгоценное и более высокое, нежели необычайная верещагинская виртуальность красок: это глубокое чувство историка и судьбы человечества...»

«Пораженные газами» Джона Сарджента.

Пацифизм в живописи

В конце XIX века живописцы все чаще стали обращаться к теме бессмысленной жестокости «человеческой бойни». Но усилий художников оказалось недостаточно для того, чтобы предотвратить чудовищные войны XX столетия.

Верещагин был одним из первых, кто возвысил свой голос против захватнических войн. Его военные картины — равно Балканской и Туркестанской серий — всколыхнули общество. Обе картины, представленные на этой странице («После побоища Игоря Святославича с половцами» Виктора Васнецова и «Пораженные газами» Сарджента), написаны позже, чем верещагинский «Апофеоз», — в 1880 и 1919 годах соответственно. И если в картине Васнецова «поле мертвых» все-таки окутано каким-то романтически-сказочным флером (кажется, что воины спят богатырским сном), то полотно Сарджента — это беспощадный и одновременно беспомощный взгляд в лицо войны. Первой из двух страшнейших войн XX века, предсказанных шедевром Верещагина. В 1871 году, когда создавалось его полотно, еще не было ни удушающих газов, ни бомб, ни биологического, ни ядерного оружия, но в пустых глазницах черепов, обращенных с холста к зрителю, уже присутствовало предчувствие всего этого.



«После побоища Игоря Святославича с половцами» Виктора Васнецова.



Воссоздаем работу Верещагина

Первоначально «Апофеоз войны» назывался «Апофеозом Тамерлана».

В Азии издавна существовал обычай отрубать врагу голову и приносить ее «начальству» в качестве трофея (это «представление трофеев» увековечено Верещагиным в одноименной картине). За голову «особо ценного» неприятеля доблестному воину полагался подарок — богатый халат или оружие. Что касается пирамид из отрубленных голов, то впервые их начали складывать при Тамерлане (1336—1405). В новейшее время традицию завоевателя продолжили среднеазиатские правители. В частности, сооружали такие «памятники» кокандский хан и бухарский эмир. Еще в 1840 году их можно было встретить близ Ташкента.

Возможно, если бы Верещагин оставил за картиной ее «историческое» название, она не вызвала бы такого резкого неприятия официальных кругов. Но художник считал, что «европейские завоеватели ничуть не лучше азиатских, они такие же варвары». Как раз в то время, когда он работал над «Апофеозом», в Европе «открылся» новый

театр военных действий, — разразилась франко-прусская война. И Верещагин переименовал работу, придав ей обобщенное антимилицаристское звучание.

Немало пришлось выслушать мастеру упреков по поводу «кровавости», «неэстетичности» «Апофеоза». Они не трогали его. В письме к Стасову он так объяснял свою позицию: «Я сознательно решил дать другим взглянуть на отвратительные подробности войны... Отсюда, а не из прихоти и платонической любви к крови, те непривлекательные сцены, за которые присяжные эстетика не преминут упрекнуть автора... «Апофеоз войны» — столько же историческая картина, сколько сатира, сатира злая и нелюбезная».

«Шипка—Шейново. Скобелев под Шипкой» (1878—79). В этой картине, написанной несколько лет спустя после нашего шедевра, Верещагин запечатлевает новый «апофеоз войны». В глубине картины мы видим Скобелева, мчащегося на белом коне перед строем солдат-победителей. Но «на пути» к нему наш взгляд «спотыкается» о трупы. Русские, турки — не все ли равно теперь, кто они, лежащие на болгарской земле, припорошенной снегом.









1. ДЕТАЛЬНЫЙ НАБРОСОК

На первом этапе наш художник выполнил детальный карандашный рисунок выбранного фрагмента. Были четко прорисованы черепа, с контурным обозначением морфологии и индивидуальных особенностей анатомического строения каждого из них. Исходя из расположения источника света, легкой штриховкой были намечены тени — их присутствие существенно облегчит работу на следующем этапе.



2. РАКУРС И ТЕНЬ

На втором этапе наш художник предварительно закрасил основные элементы композиции, используя для этого натуральную тердисиену, желтую охру и белила (с фрагментарным добавлением лимонно-желтой краски). Тени прописывались прямо поверх непросохшего фона смесью зеленой земли, берлинской лазури, обожженной умбры и белил. Эту смесь художник наносил широкими мазками вдоль предполагаемой жесткой рельефной границы черепа, сглаживая мазки к фону.



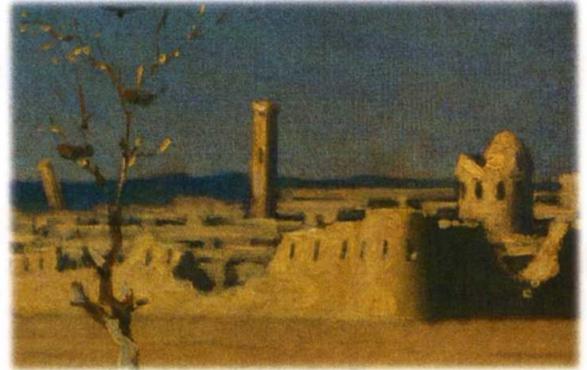
3. ОБЩИЙ КОЛОРИТ

На завершающем этапе смесью желтой охры, натуральной тердисиены, берлинской лазури и белил был покрашен фон в нижней части фрагмента. Смесью желтой охры, натуральной тердисиены, лимонной желтой и белил добавлялась поверх непросохшего фона светлых областей черепов и поверх фона нижней части. Цветовую насыщенность теней и полутонов на черепах наш художник повышал, нанося на них мазки смеси натуральной тердисиены, желтого кадмия, обожженной тердисиены и берлинской лазури (с преобладанием двух последних составляющих в тенях между нижним рядом черепов и землей).

«Сатира злая и нелицеприятная»



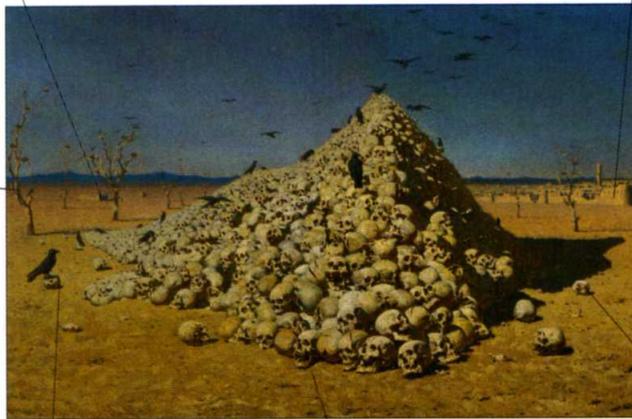
Руины
Когда-то здесь кипела жизнь, и путники, спешащие в город на базар, останавливались у колодцев, чтобы напиться воды. Колодцы обмелели и высохли, путники обходят этот край стороной, да и базар давно уже не шумит в разрушенном городе.



Город
Тягостное впечатление производит этот застывший, медленно разрушающийся город. Его стены хранят следы приступа. Пройдя по его улицам, еще можно ощутить слабое дыхание человеческой жизни, когда-то бурлившей здесь. Черепки глиняных горшков, обрывки тряпья, детские игрушки — все это будет медленно истлевать, пока ветер из пустыни не занесет все мелким удушающим песком.



Мертвая природа
Верещагин умел видеть и чувствовать природу и часто привлекал ее к участию в создании атмосферы своих картин. В «Апофеозе войны» мы видим портрет мертвой природы. Выжженная степь и сухие деревья — вот все, что осталось от некогда цветущего оазиса.



Череп
Поле вокруг устрашающей пирамиды сплошь усеяно человеческими костями — и «цельми» черепами, и их «фрагментами». То ли вороны растащили их, то ли завоеватели поленились донести свои трофеи до пирамиды.

Вороны
Только вороны еще живы в этом краю мертвых. С оглушительным граем слетаются они к трапезе, увлеченно выискивают на почти совсем голых черепах остатки мяса. Скоро здесь не останется ничего даже и для воронов — и они улетят искать пищи в иные места, где идет новая бойня. Покуда люди истребляют друг друга, воронье племени будет сыто.



Пустые глазницы
Разверстые челюсти и пустые глазницы черепов внушают страх. В них, кажется, навсегда застыл предсмертный ужас, испытанный людьми. На многих из них видны следы от сабельных ударов.

«Проповедь посредством красок»

Верещагин пережил трудный технический рост — не все и не сразу в технике живописи давалось ему. Но и в совершенстве постигнув ремесло живописца, он продолжал настаивать на бессмысленности «картины без идеи».

Верещагин — прирожденный проповедник, мужественный и аскетичный. Он сам хорошо сознавал это. Комментируя столь любимые им идеи пацифизма, художник разъяснял: «Одни распространяют идею мира своим увлекательным словом, другие выставляют в ее защиту разные аргументы — религиозные, политические, экономические, а я проповедую то же посредством красок». Причем, отметим от себя, эта идея мира исходит не только от батальных картин Верещагина, яростно и явно протестующих против культуры войны в современном мире (да что там современном! — этот культ проходит через всю историю человечества), — нет, она пронизывает все его творчество, включая самые «мирные» работы мастера. От низведения художественного мира Верещагина к батальной живописи предостерегал

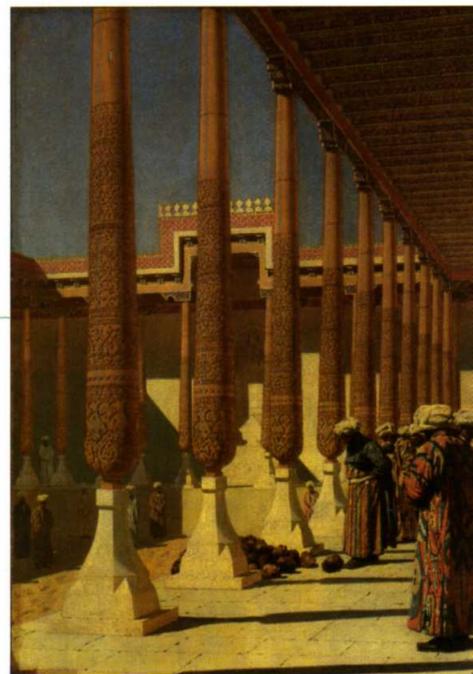
еще В. Стасов, утверждая, что этому художнику «одинаково доступны и драгоценны самые разнообразные стороны народной жизни». Если вывести за скобки этого утверждения характерное для тогдашней демократической культуры преклонение перед именно «народной жизнью» (со всеми известными обертонами этого термина), то мы получим жизнь «вообще». Собственно, этой жизнью «вообще», ее прославлением Верещагин всегда и занимался.

Такой глобализм не должен пугать. Им болело время, в которое выпало жить нашему герою, им болела вся современная ему культу-

На войне

Верещагин «ушиблен» войной, но собственно «боевых» сцен мы найдем у него немного. В основном — «до» и «после». Странно, не правда ли? Ведь художник не однажды участвовал в боевых действиях, нередко оказывался в самой их гуще, его храбрость была известна всем и даже отмечена Георгиевским крестом. И наблюдательности нашему герою было не занимать. В чем же причина такой избирательности? А в том, наверное, что

предчувствие надвигающегося кровопролития и его страшные результаты, по мысли Верещагина, гораздо быстрее способны привести зрителя к пониманию великого зла войны, нежели изображение самых отчаянных стычек. Он не писал, а, по собственному выражению, «выплакивал» каждого раненого и убитого, и хотел, чтобы зритель плакал вместе с ним. Плакал и ненавидел войну. «Передо мною, как перед художником, Война, — писал Верещагин, — и я ее бью, сколько у меня есть сил...» Почти все важнейшие батальные полотна художника входят в его Туркестанскую и Балканскую серии. И если в первой акцент делается на «варварстве» азиатской жизни, то во второй проклиняется война «вообще», война как таковая. На этой странице мы воспроизводим две знаменитые картины из «героической поэмы» (так называл ее сам автор) «Варвары» — «Высматривают», 1871 (слева) и «Представляют трофеи», 1872 (вверху).



Дальние страны

Верещагин был страстным и неутомимым путешественником. Идти вперед — к горизонту, за горизонт — было у него в крови. Его передвижения по миру менее всего походили на туризм. В той же Индии, куда он ездил дважды, художник забирался в самые дикие места и именно там, где вокруг были лишь дикие звери и первозданная природа, чувствовал себя абсолютно счастливым. Несмотря на подстерегающие на каждом шагу опасности, несмотря на болезни. Из Индии он привез в 1876 году около 150 этюдов, в которых запечатлел архитектурные памятники, пейзажные виды, местных жителей и бытовые сценки. «Монастырь Хемис в Ладаке», 1875 (справа) — один из них. С молодых лет Верещагин с каким-то влюбленным напряжением вглядывался в окружающий мир. Уже в Академии по совету своего наставника А. Бейдемана делал зарисовки на петербургских улицах. Это почти «научное» этнографическое изучение продолжилось на Кавказе, в Туркестане, Индии, на Ближнем Востоке... На



Ближний Восток он уехал с женой в 1883 году и оставался там до 1885 года. Так родилась Палестинская серия Верещагина. Изумительно эмоциональная работа «Два еврея», 1883–84 (слева) входит в эту серию.

ра, стремившаяся разрешить «последние» вопросы одним махом, раз и навсегда. Этим пафосом пронизана деятельность того же Товарищества передвижных художественных выставок, задававшего тон в русской художественной жизни второй половины XIX века. Кстати, при всей близости изначальных идеологических установок, Верещагин формально в это объединение никогда не входил, как бы несколько сторонясь передвижников. Да и их отношение к его творчеству было далеко не единодушным — если, скажем, Крамской

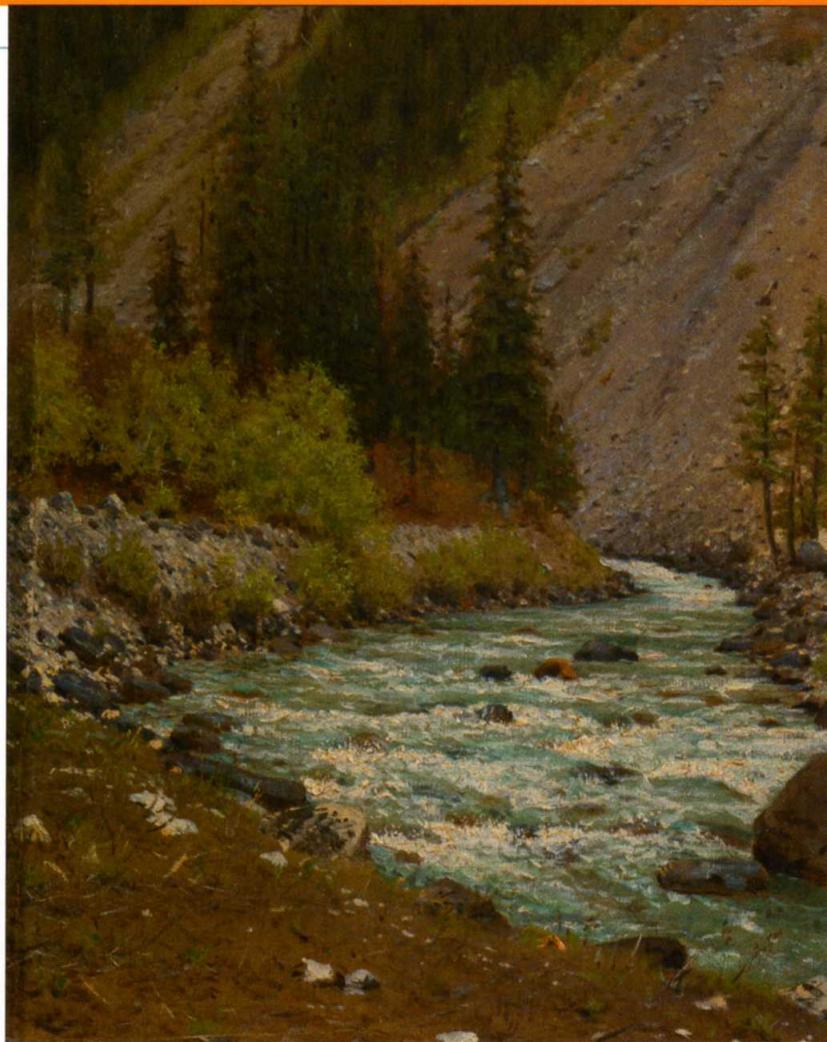
неизменно восторженно отзывался о работах Верещагина («Я не знаю, есть ли в настоящее время художник, ему равный не только у нас, но и за границей. Это нечто удивительное»), то Перов считал их инородными строгому и скорбному облику русской демократической живописи.

При этом именно Верещагин выступил в некотором смысле предтечей передвижников. В Академии художеств молодой живописец выполнил учебный эскиз на тему гомеровской «Одиссеи» — «Избиение женихов Пенелопы», — получив одобрение академического совета. Но это одобрение, кажется, лишь ускорило его разрыв с академизмом. Он изрезал эскиз, сжег его и навсегда распрощался с Академией. Это случилось в 1863 году, за полгода до знаменитого «бунта 14-ти», когда несколько молодых художников во главе с Крамским, возмущенные тем, что им запретили писать конкурсную картину на «свободную» тему, предложив вместо этого очередную мифологическую историю, отказались соревноваться за Большую золотую медаль и хлопнули дверью. Последовательность этих событий говорит сама за себя.

Верещагин бежал от академической «мертвечины» на Кавказ, где, окунувшись в самую гущу «живой» жизни, принялся оттачивать свое мастерство во множестве рисунков и этюдов. Впрочем, учиться ему еще пришлось, потому что там, на Кавказе, он понял, что «идеи» без чисто технической базы стоят

Пейзажи

«Самостоятельных» пейзажей Верещагин, кажется, не писал вовсе, относясь к пейзажу лишь как к одному из элементов «полноценной» картины. Но его талант столь универсален, что — при желании — он мог бы стать и записным пейзажистом. В этом убеждают как пейзажные этюды, которые мастер выполнял в великом множестве, так и пейзажный фон его законченных живописных полотен. И там, и там он необыкновенно точен в деталях. Но функциональное различие этих двух пейзажных «отделов» в его творчестве очевидно. Работая над этюдами, художник стремился «схватить» реальность, окрасив ее в цвета собственного почти романтического отношения к природе. Взгляните на его «Горный ручей в Кашмире», 1874–76 (справа) или на «Кочевую дорожку в горах Алатау», 1869–70 (внизу) и вы почувствуете, каким восторгом полнится душа художника, столкнувшегося с «нетронутой» красотой. В картинах же пейзаж у Верещагина, не теряя в правдивости, становится глубоко символическим. Он как бы подсказывает зрителю основную идею произведения, «поет» в унисон с царствующим в нем настроением. Особенно это характерно для Балканской серии художника.

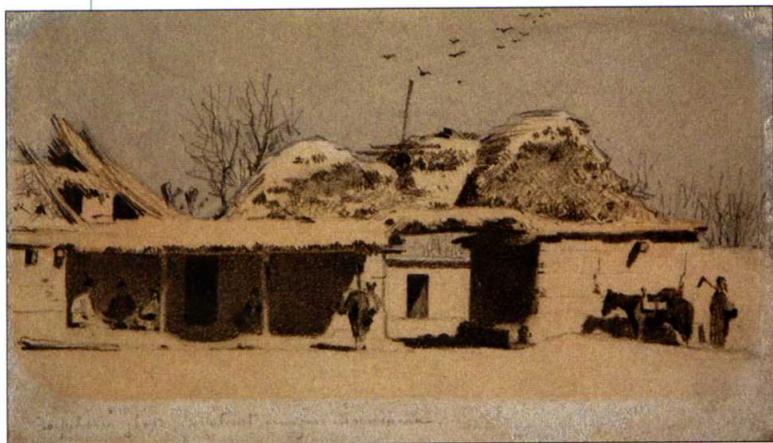


немногого. Позже Верещагин не однажды говорил, что «художник без техники — младенец в искусстве и, в конце концов, не может даже и называться художником». У него плохо получалось писать масляными красками — хотя рисунки и акварели его были превосходны. Но «нельзя войти дважды в одну реку» — и живописец поехал восполнять пробелы в своем техническом образовании уже не в Петербург, а в Париж.

И угодил в тот же «академизм». Впрочем, тут требуются комментарии. Его учеба в мастерской Жана Леона Жерома не поддается однозначному истолкованию. Да, Жером, в сущности, тоже практиковал академические методы, настоятельно советуя своему ученику рисовать антики и копировать работы старых мастеров. Но работать маслом он все-таки Верещагина научил. И не только. Следы учебы у Жерома можно найти даже в зрелых вещах Верещагина. Жером был довольно популярным живописцем, умевшим «правильно» реагировать на запросы публики. Он увлекал эффектной композицией, точно прописанными деталями, экзотикой. Он гордился тем, что его называли «этнографи-

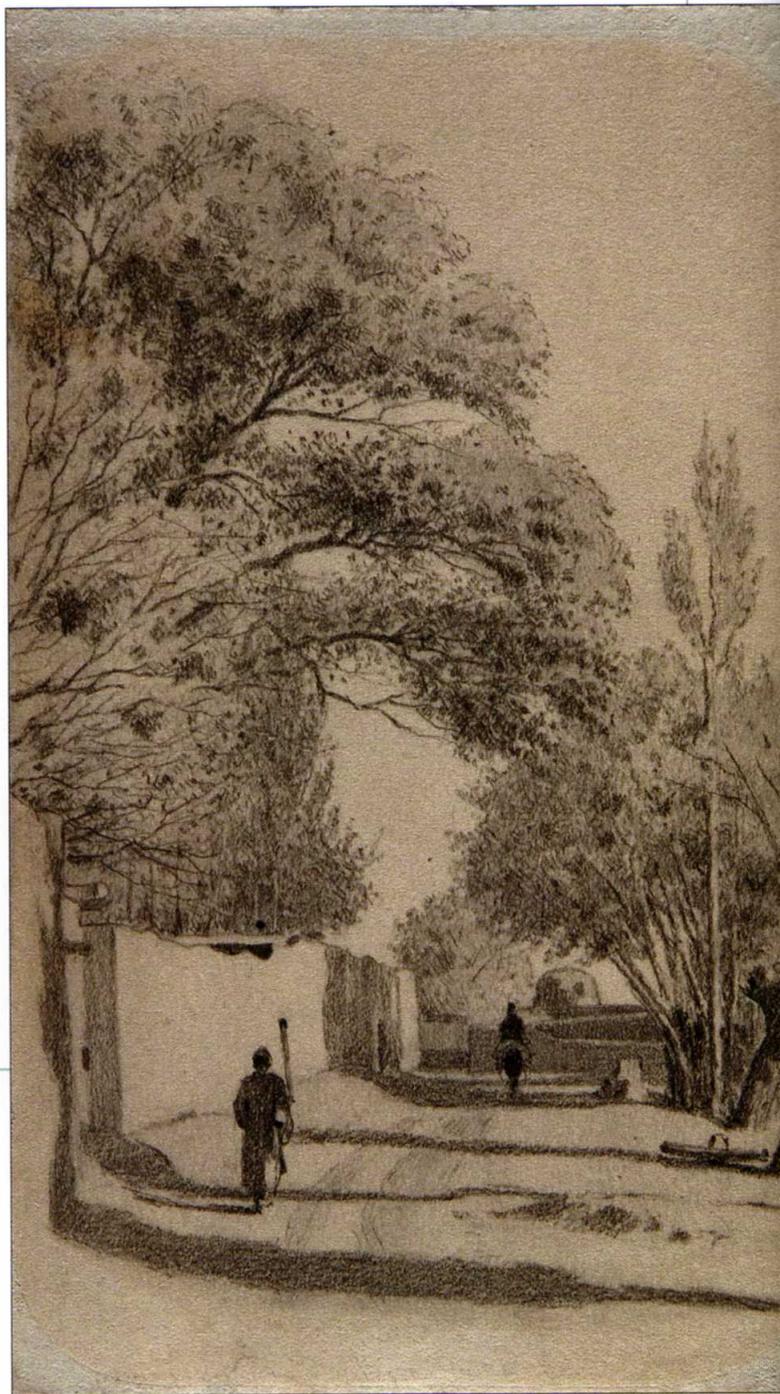
Зарисовки

С рабочим блокнотом для зарисовок Верещагин не расставался никогда. С множества зарисовок — местности, архитектурных деталей, этнографических типов — начинались все его большие картины. Карандашом художник владел виртуозно. Иногда в зарисовках он сочетал техники карандашного рисунка и акварели, отчего его работы приобретали особенную прелесть. В них появлялось то, чего не было в картинах, — осязаемое движение, зыбкость меняющихся контуров, какая-то почти импрессионистическая пластичность. Рисовал Верещагин неустанно, но особенно хороша его серия зарисовок, родившаяся в 1867–68 годах в Туркестане и «энциклопедически» описывающая жизнь местного населения. В ней наш герой выступает великолепным рисовальщиком, умеющим минимальными средствами (тональная штриховка, виртуозная линия и пр.) передать эффекты освещения, движение, светотеневые переходы. В этих рисунках уже почти проглядывает живопись. На этой странице мы воспроизводим два листа из этого цикла — «Постоялый двор близ Ташкента», 1867 (внизу) и «Улица в деревне Ходжагенте», 1868 (справа).



ческим» художником — за подробную и добросовестную фиксацию особенностей восточного мира. Но не этим ли же отличаются те картины Верещагина, что несколькими годами позже принесли ему заслуженную славу?

В конце концов, и от Жерома Верещагин сбежал — снова на Кавказ. «Я вырвался на свободу, — вспоминал он, — и принялся писать с каким-то остервенением». И писать, добавим от себя, уже вполне профессионально. Уроки Парижа не прошли даром. Тремя годами позже, в Туркестане, верещагинская художественная техника, вообще говоря, окончательно сформировалась. Дальнейшая эволюция художника лежала, в большей степени, в идеологической сфере. Ибо если «художник без техники — младенец в искусстве», то и — продолжим намеренно прерванную ранее цитату из художественного «синодика» Верещагина — «художник без идеи — букет без запаха, фрукт без вкуса».



Особенно новаторской зрелую технику Верещагина не назовешь. Все достижения новейшей живописи (того же импрессионизма, например) будто прошли мимо него. Да, он боготворил натуру, он делал много пленэрных зарисовок, но над картинами работал неизменно в мастерской. Его работы отличают линейный рисунок, локальный цвет, рельефность фигур, отсутствие динамики в композиции, «ковровый» характер колорита, точность этнографических характеристик... Многое Верещагин писал по памяти — она

По России

В конце 1880-х годов Верещагин ощутил потребность «припасть к корням» и совершил поездку по Центральной России, посетив Ярославль, Ростов, Кострому. Именно в этом путешествии у него родилась неожиданная идея написать «Иллюстрированные автобиографии нескольких незамечательных русских людей». Уже в самом названии заявлена концептуальная идея — нет на свете «великих» и «малых», всякий человек по-своему интересен. Семью годами позже, в 1895 году, эта книга «сбылась», но, чтобы это случилось, потребовалось еще одно «национальное» путешествие — на этот раз на Русский Север (в 1894 году). Русский Север — это волшебное место, где и по сию пору можно обнаружить островки «изначальной» Руси. Более века назад, во времена Верещагина, их, разумеется, было еще больше. Это «погружение» в родную стихию не прошло бесследно для художника — он заново открыл для себя национальные типажи, национальную архитектуру, национальную, в конце концов, самобытность. С какой зоркостью, выявляющей «родственность» увиденного душе художника, он всматривался в русскую жизнь, показывают его работы «Паперть церкви Иоанна Предтечи в Толчкове. Ярославль», 1888 (справа внизу) и «Резной столб в трапезной Петропавловской крепости в селе Пучуги Вологодской губернии», 1894 (слева внизу).



у него была просто-таки «зверская». Очень любил солнечный свет, что тоже заметно в его произведениях. Любопытно: когда он работал над Индийской серией в Париже, то свою небольшую летнюю мастерскую устроил на рельсах, чтобы она вращалась, как можно дольше удерживая внутри солнечное освещение.

Не слишком много? Но ведь Верещагин никогда и не гнался за техническими «фокусами». Он ставил себе другую цель: донести до зрителя правду факта, а точнее — ни

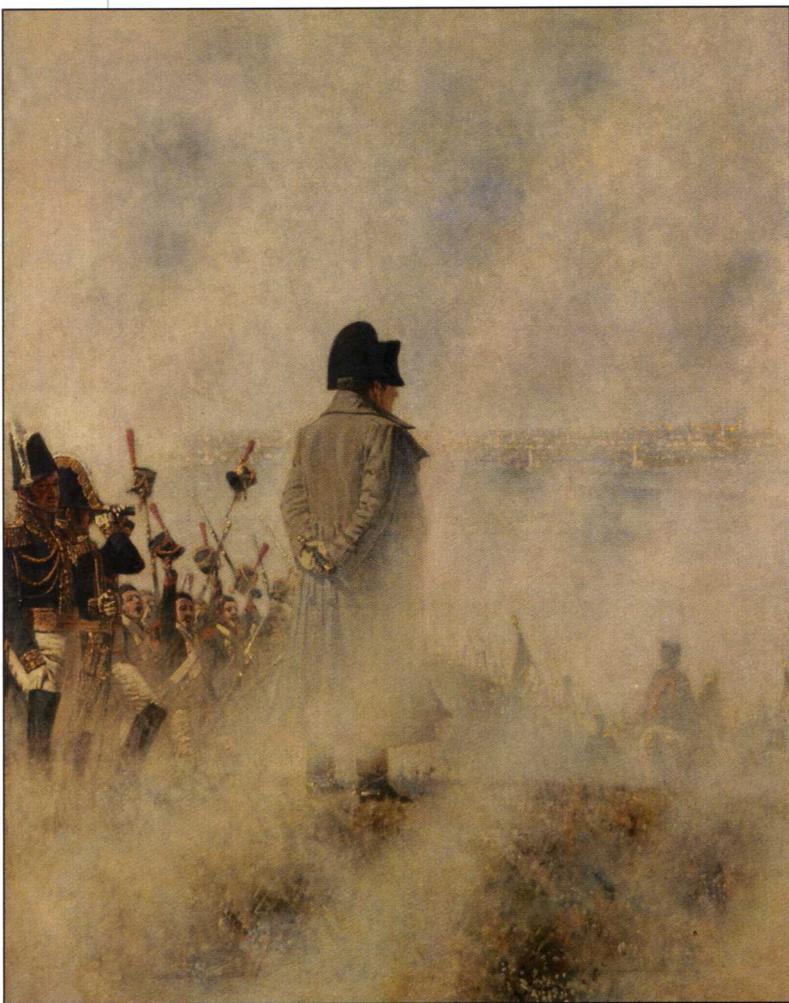
в коем случае не изменяя правде, «подать» этот факт так, чтобы подвинуть зрителя-«собеседника» к вполне определенному «обобщению». В этом для Верещагина и заключался реализм «в высшем смысле». И тут того высокого «ремесленного» профессионализма, которым он, несомненно, обладал, было вполне достаточно.

Напоследок — о том, как работал наш герой. Цитируем одного из тех, кто близко наблюдал художника: «Часто в дороге или во время чтения приходит ему в голову какой-

1812 год

Главное дело последних двадцати лет жизни Верещагина — создание живописной серии, посвященной подвигу русского народа в войне 1812 года. Художник проделал огромную подготовительную работу — проштудировал массу исторических источников, документов, мемуарных свидетельств, ездил на места боев (и в частности — подобно Толстому времен создания «Войны и мира» — на Бородинское поле), изучал памятники ушедшей эпохи... Его исторические познания были столь глубоки, что он даже дерзнул написать объемный исторический труд и издать его в 1895 году. Серия получилась впечатляющей — документально точной,

«кинематографически» цельной, художественно виртуозной. В нее вошло двадцать полотен, каждое из которых трактует тот или иной конкретный эпизод Отечественной войны. Предлагаем читателю познакомиться с двумя из них — это работы «Перед Москвой в ожидании депутации бояр», 1891–92 (слева) и «На этапе. Дурные вести из Франции», 1887–95 (внизу). С продажей серии поначалу возникла некоторая заминка — Верещагин предпочитал продавать свои живописные циклы только «целиком», царь же предполагал взять лишь одну или, в крайнем случае, несколько картин из этого цикла. В конце концов, недоразумение разрешилось, и в 1902 году правительству было дано указание приобрести всю серию. Верещагину выплатили за нее немалые деньги — сто тысяч рублей.



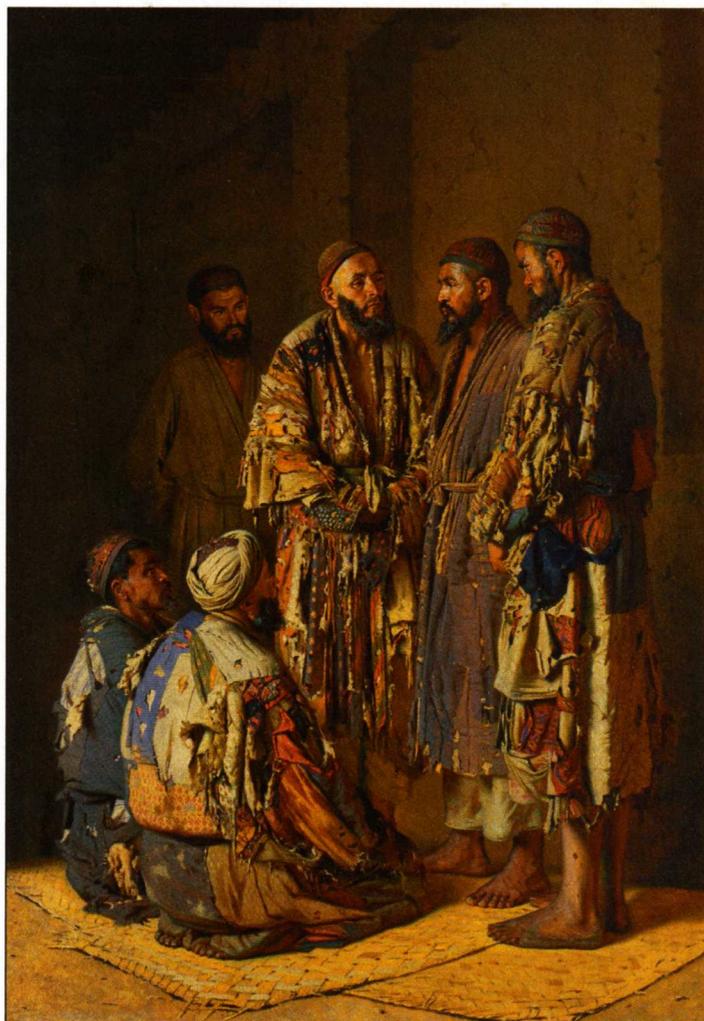
нибуть сюжет; он сейчас же неясными штрихами зачерчивает его в карманный альбом. Если сюжет западает ему в голову, то он садится в мастерской в мягкое, низкое кресло перед натянутым полотном, долго смотрит на него, вскочит, черкнет углем какую-то линию, опять сядет, и так несколько раз. Иногда в первый же день, иногда после нескольких таких сеансов уже выясняется в угле самый сюжет, и он начинает приступать к его разработке: собирает этюды, костюмы, подбирает натурщиков и т. д.».

«Огорошивающая» ЖИВОПИСЬ

«Еще памятно, как двадцать лет тому назад ломились на выставку Верещагина и какое чудовищное и огорошивающее впечатление производили его пестрые и кровавые картины. Выставки эти, устроенные в комнатах без дневного света, увешанных странными чужеземными предметами и уставленных тропическими растениями, производили ужасный, непреодолимый эффект. Нам ясно помнится, как толпилась перед ярко освещенными электричеством громадными картинами непроницаемая, все

растущая масса народа. Эти яркие или мрачные гигантские полотна, на которых шагали феерично разодетые индусы, богато разукрашенные слоны с магараджами на спинах, на которых тянулись по горам в глубоком снегу несчастные войска, или поп в черной ризе отпел под тусклым небом целое поле обезглавленных голых покойников, — эти полотна действовали, как тяжелые кошмары горячки».

А. Н. Бенуа



ПОЛИТИКИ В ОПИУМНОЙ ЛАВОЧКЕ. ТАШКЕНТ (1870). Эта картина была создана Верещагиным во время второй его поездки в Туркестан. На первый взгляд кажется, будто она представляет собой простой «снимок» городских нравов, своего рода бытовую зарисовку. Но на самом деле тут все сложнее. Сам художник не раз отмечал, что в каждой его работе есть определенная мысль и мораль, а отсутствие их может свести картину «до фешенебельной мебели».



ДВЕРИ ТИМУРА (ТАМЕРЛАНА) (1872). «Эти тяжелые, страшно старые двери с удивительной орнаментацией, эти фигуры, сонные, неподвижные, как пуговицы к дверям, как мебель какая-нибудь, как тот же орнамент, так переносят в Среднюю Азию, что напишите книг, сколько хотите, не вызовете такого впечатления, как одна такая картина», — так писал об этом полотне Крамской, чрезвычайно ценивший творчество Верещагина.



НАПАДАЮТ ВРАСПЛОХ (1871). Это полотно входило в своеобразный «триптих», который, в свою очередь, входил в серию «Варвары», повествующую о гибели одного русского отряда в войне за присоединение Туркестана к России. Первая картина цикла — «Высматривают» (хотя написана она была позже двух остальных, в 1873 году). Вторая — «Нападают врасплох». И, наконец, третья — «Окружили — преследуют».



Государственный Исторический музей, Москва

В экспозиции Исторического музея представлено более 20 тысяч предметов. Чтобы обойти ее всю и задержаться перед каждым экспонатом хотя бы на минуту, посетителю потребуется 360 часов.

Большинство известных работ Верещагина хранится в Третьяковской галерее. П. Третьяков весьма уважал талант нашего героя и всегда, когда только было возможно, приобретал его работы. Так, в 1874 году коллекционер купил Туркестанскую серию (Верещагин всегда настаивал на приобретении серий в полном составе) за 92 тысячи рублей серебром и соорудил для нее специальную пристройку в своей галерее.

Однако некоторые замечательные произведения художника есть и в других музеях. Среди них выделяется Государственный Исторический музей, где находится верещагинская серия, посвященная Отечественной войне 1812 года.

Государственный Исторический музей (ГИМ) — один из самых старых и «заслуженных» в России. Он был основан в 1872 году по общественной инициативе, а начало его собранию положили Севастопольский и Исторический отделы московской Политехнической выставки, прошедшей незадолго до того. В феврале 1872 года Организационный комитет музея (в него входили А. А. Зеленной, А. С. Уваров и другие) получил высочайшее разрешение на учреждение в Москве «музея им. Его Императорского Высочества Государя Наследника Цесаревича Александра Александровича». Первый Устав музея был утвержден в 1874 году.

После Октябрьского переворота к музею стали постепенно присоединяться другие «недвижимые» исторические памятники, и к середине 1930-х годов ГИМ буквально «оброс» филиалами (причем некоторые

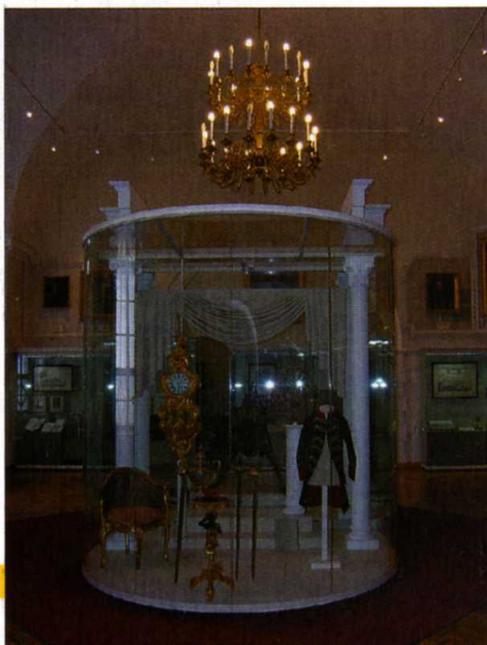


Государственный Исторический музей — крупнейший музей России.

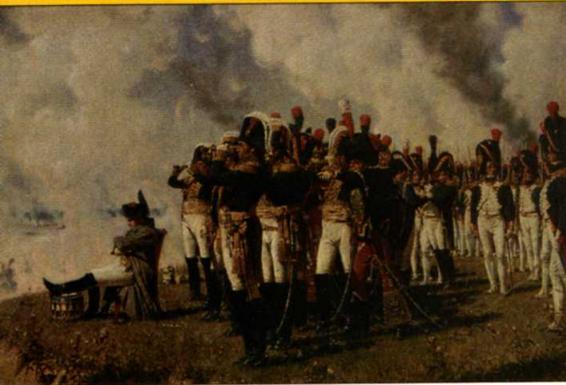
из них находились на довольно-таки удаленном расстоянии от Красной площади, где расположен музей). В число филиалов музея входили: с 1928 года — «Музей-собор Василия Блаженного», «Музей бывшая Грузинская церковь», «Музей архитектурных памятников села Коломенского», «Музей Пафнутьев-Боровского монастыря», «Генуэзская крепость» в Судак в Крыму, «Музей Александровского монастыря»; с 1932 года — «Палаты бояр Романовых», а с 1934 года — «Музей Новодевичьего монастыря».

Теперь Государственному Историческому музею принадлежат также «Церковь Троицы в Никитниках», «Палаты XVI—XVII вв. в Зарядье», архитектурные ансамбли Измайлова и Крутицкого подворья. Зато Генуэзскую крепость в Судак он — по причинам, не требующим дополнительных разъяснений, — потерял.

Открытие музея для посетителей было приурочено ко дню корона-



В одном из залов музея.



Работа «Наполеон на Бородинских высотах» (1897) Верещагина входит в серию «Отечественная война 1812 года».

ции Александра III, состоявшейся в 1883 году. Первая экспозиция музея занимала 11 залов (всего же впоследствии предполагалось открыть 43 зала) и охватывала период с древнейших времен до XII века. До революции 1917 года успели открыть еще пять залов и «довести» показ русской истории до XVI века, дополнив его избранными экспонатами, относящимися к более поздним временам.

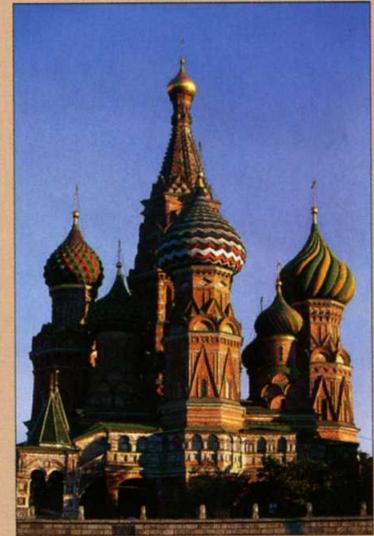
Уже в начале 1900-х годов в ГИМе проводились многочисленные выставки («Археологическая», «Среднеазиатская» и так далее). «Выставочную» традицию музей исправно поддерживал и в советские годы. Так, во время Великой Отечественной войны здесь проходило сразу несколько выставок, посвященных борьбе с фашизмом: «Антифашистская» (1941), «Суворовская» (1942), «700 лет Ледового побоища» (1942), «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» (1943), «Партизаны Белоруссии» (1943).

В 1970-е годы был взят курс на полное «осовременивание» экспозиции. Под это отдали весь второй этаж музея, где сменяли друг друга такие выставки, как «БАМ — стройка века», «Права, завоеванные Октябрем» (1977), «Славный путь Ленинского комсомола» (1978), «Подвиг земли Тюменской» (1981), «Единый могучий Советский Союз» (1982), «От Уренгоя до Карпат» (1984).

В 1986 году ГИМ закрыли на капитальный ремонт, продолжавшийся несколько лет. В сущности, полная реконструкция интерьеров и экспозиции закончилась лишь в 2006 году, хотя открыт для посетителей после ремонта музей был значительно раньше. Теперь история России с древнейших времен до начала XX века наглядно представлена в 39 залах, и познакомиться с ней могут все желающие — даже те, для кого еще недавно передвижение по музею представляло немалые затруднения (в ходе ремонта в ГИМе создали все необходимые условия для того, чтобы его могли посещать люди, передвигающиеся на колясках). Экспозицию, посвященную XX веку, предполагается разместить в соседнем здании бывшей Московской городской думы (в советские годы это здание занимал музей Ленина).



Полотно «Похороны Русса в Булгаре» (1883) Г. И. Семирадского тоже хранится в Государственном Историческом музее.



Храм Василия Блаженного

Этот собор, ставший одним из самых известных архитектурных памятников России, появился в годы войны с Казанским и Астраханским ханствами (1552—54). После каждой серьезной победы рядом с церковью Троицы Живоначальной, стоявшей в то время на этом месте, строился небольшой деревянный храм, посвященный тому святому, в день памяти которого была одержана победа над татарами. По окончании войны, завершившейся, как помнит читатель, покорением Астрахани и Казани, на сравнительно небольшом участке земли оказалось собрано восемь церквей. В 1555—61 годах зодчие Барма и Постник по указу Иоанна Грозного возвели на их месте восемь каменных церквей, симметрично расположив их на одном фундаменте вокруг девятой. Храм был освящен в честь Покрова Богородицы. Однако со временем к нему «прилепилось» другое название, связанное с почитаемым в Москве юродивым Василием Блаженным (1464—1552). Произошло это, возможно, потому, что могила его после окончания строительства собора (а похоронен он был возле старой Троицкой церкви) оказалась буквально у его стен.

НЕ ПРОПУСТИТЕ СЛЕДУЮЩИЙ НОМЕР!

Еженедельное издание

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЦЕНА: 69 руб., 11,90 грн, 299 тенге, 4900 бел. руб.

50 Художников

ШЕДЕВРЫ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

Тропинин

13



В. Тропининъ

Шедевр
«Кружевница»
(1823) — в деталях

Тропинин получил
свободу, когда ему
было за сорок

Бывший крепостной
стал лучшим портре-
тистом эпохи

Художник хотел
видеть в людях
только хорошее

DeAGOSTINI

В продаже через неделю!

ISSN 2218-8614



DeAGOSTINI