

Вынужденная полемика с домыслами или критический разбор отдельных гипотез отнюдь не являются основным содержанием настоящей статьи, которая ставит главной своей целью установление фактов при исследовании запутанных и, подчас, неоднозначно решаемых проблем, относящихся, главным образом, к изучению состава, датировок и дальнейшей судьбы сохранившихся и исчезнувших с научного горизонта произведений ростовского цикла В.В. Верещагина. Разрешение этих проблем обусловлено необходимостью скрупулезно и тщательно, на основании самых разных источников, опубликованных и неопубликованных, широко известных и забытых, воссоздать с возможной полнотой ростовские страницы личной и творческой биографии художника. При этом ставится цель наметить дальнейшие пути и методы изучения отдельных не до конца исследованных вопросов. Настоящая статья, как и другие недавние работы автора – результат изучения в подлинниках сохранившихся произведений ростовского цикла Верещагина в Государственном Русском музее, хранящихся там же рам к ним, поисков и анализа неопубликованных письменных и уникальных печатных источников в архивах, рукописных отделах и книжных хранилищах Ростова Великого, Ярославля, Москвы, Санкт-Петербурга, Череповца.

Работа В.В. Верещагина в Ростове Великом, созданные здесь произведения, дружеские или деловые его отношения с И.А. Шляковым, А.А. Титовым и другими ростовцами, переписка с ними в 1887-1904 гг. оставили заметный след в биографии, творческом и эпистолярном наследии художника, находившегося в зените славы и общеевропейской известности. Все это, в разной степени подробности (в отдельных случаях – достоверности), получило отражение в целом ряде публикаций, начиная с появившихся еще в 1880-х гг.¹ Работа Верещагина над ростовским циклом – одна из самых ярких и содержательных страниц в летописи художественной жизни Ростова Великого конца XIX в., чем и определяется для нас актуальность серьезного и ответственного дальнейшего изучения этой темы. До недавнего времени не существовало ни одного исследования, которое было бы специально посвящено этому циклу – его составу, иконографии, датировкам, обстоятельствам создания входивших в него сохранившихся и утраченных произведений, их дальнейшей судьбе².

Несколько слов о самом понятии «ростовский цикл», его месте и значении в творчестве Верещагина. Это, прежде всего, известная по разным источникам группа из пяти произведений, над которыми художник бесспорно начал работать не ранее самых последних чисел декабря 1887 г. и закончил их к 24 февраля 1888 г. (с приблизительно двухнедельным перерывом на поездку в Кострому). К тому же циклу относятся еще две работы, которые, гипотетически, могли быть созданы тогда же, либо во время пребывания Верещагина в Ростове в период между 26 июня – 25 июля 1888 г. и, соответственно, в начале мая 1889 г. Датировка сохранившихся работ этого цикла 1891 г. рассматривается как недостоверная. Говоря конкретно, речь идет о четырех произведениях, считающихся в настоящее время утраченными («Улица Ростова при закате солнца зимой», «Князьки терема в Ростовском кремле», «Входная дверь в церковь Иоанна Богослова на Ишне» – все три закончены в январе-феврале 1888 г.; набросок «Церковь Иоанна Богослова на Ишне» – время создания не установлено), а также о трех сохранившихся работах «Иконостас церкви Иоанна Богослова на Ишне близ Ростова Ярославского (1888)», «Внутренний вид церкви Иоанна Богослова на Ишне близ Ростова» (1888), «Перед исповедью на паперти в сельской церкви» (написана не позднее июня-июля 1888; датируются разными исследователями 1888-м, концом 1880-х-1890-ми или 1891-м гг.) Эти три произведения с 1900 г. входят в собрание ГРМ и, принадлежа к числу лучших в «русской серии» Верещагина, широко известны³. Существенную роль в установлении их датировки играют рамы к ним, выполненные выдающимся ростовским мастером-резчиком М.Д. Левозоровым. На настоящем этапе исследования мы условно и в порядке гипотезы включаем также в ростовский цикл и утраченный рисунок Верещагина, находившийся в свое время в Ростовском музее и традиционно считавшийся здесь проектом дома, который художник предполагал построить в Юрьевской слободе, в полутора верстах от Ростова⁴.

При изучении ростовского цикла представляется немаловажным проследить историю примыкающих к нему произведений. Это, прежде всего, работы, созданные одновременно с ростовскими в начале зимы 1888 г. в Костроме и близ Ярославля, летом того же 1888 г. в Ярославле, а также историческое полотно из серии о войне 1812 г. «На этапе. Дурные вести

из Франции» (ГИМ), написанное, в значительной мере, по ростовским мотивам и, как недавно установлено, заканчивавшееся художником не ранее конца 1891 г. в Москве⁵.

Нам известны, по крайней мере, шесть прижизненных каталожных изданий, в которых на французском, английском и русском языках опубликованы, частично в разных редакциях, комментарии к ростовским и примыкающим к ним работам, сделанные самим В.В. Верещагиным⁶. В настоящей статье мы ставим, в частности, своей целью публикацию и анализ этих текстов, принадлежащих перу художника и представлявших зрителю его собственные живописные творения, тем более что часть из них является важнейшим источником для датировки произведений ростовского цикла. Сравнение их содержания с новейшими «опытами» на ту же самую тему представляло бы значительный интеллектуальный и психологический интерес⁷.

Как известно, домыслы, ошибки и путаница с сюжетной атрибуцией и датировками ростовских и других работ «русской серии» В.В. Верещагина возникли еще при жизни художника, отчасти, до их приобретения у автора с постоянной выставки петербургского Общества поощрения художеств в Русский музей в 1900 г. Так, самое значительное и совершенное из произведений этого цикла – «Иконостас церкви Иоанна Богослова на Ишне» хранилось и десятилетиями публиковалось в Русском музее с названием... «Иконостас церкви в селе Толчкове близ Ярославля». В том же музее другой этюд из ростовского цикла – «Внутренний вид церкви Иоанна Богослова на Ишне» атрибутировался как изображение интерьера церкви в селе Пучуге на Северной Двине, что повлекло за собой и соответствующую путаницу в датировках произведений, поскольку над ними в Ростове, Ярославле и в Архангельской губернии художник работал в разное время (соответственно зима и лето 1888, лето 1894 г.) Одно из этих недоразумений еще в 1903 г. пытался письменно, хотя и совершенно безрезультатно, уладить сам В.В. Верещагин⁸. Но тогдашние музейщики с достойной лучшего применения твердостью стояли на своем и продолжали длить и тиражировать эту путаницу, искажавшую, помимо всего прочего, творческую биографию художника. К сожалению, не составила исключения в этом отношении даже вышедшая в 1904 г., в год гибели Верещагина, книга одного из инициаторов изучения национального художественного наследия и будущего главы основанного в 1910 г. Общества защиты и сохранения памятников искусства и старины барона Н.Н. Врангеля, который к этому времени, скорее всего, ни разу еще не побывал в Ростове⁹. Показательно и то, что многие годы не публиковавшаяся и серьезно неисследованная до сих пор работа «Перед исповедью на паперти сельской церкви» (внутренний вид северной галереи той же церкви Иоанна Богослова на Ишне) в Русском музее долгое время вообще не связывалась с Ростовом и историей ростовского цикла.

Сейчас трудно поверить, но ошибки в иконографической атрибуции, и, следовательно, в датировке ростовских работ Верещагина в одном из ведущих музеев страны были исправлены лишь более чем полвека спустя. Инициатором восстановления их подлинных названий и дат выступила искусствовед А.Г. Верещагина. Это обстоятельство впервые нашло отражение в ее статье, написанной в соавторстве с А.К. Лебедевым и опубликованной в 1957 (!) г. с показательным названием «Необходимые уточнения»¹⁰. В последующих работах А.К. Лебедева, главным образом, в его по праву считающейся классической монографии «В.В. Верещагин. Жизнь и творчество» 1972 г., проблемы, связанные с историей создания и датировками ростовского цикла, казалось бы, были разрешены¹¹. Однако, учитывая, что этот цикл не был предметом специального исследования, многое еще оставалось и до сих пор остается не до конца изученным и уточненным. Это обстоятельство нашло отражение и в последнем каталоге ГРМ, изданном в 1980 г.¹²

С начала 1990-х гг. в сборниках ГМЗ «Ростовский кремль» стали публиковаться статьи, в некоторых из которых, при обнародовании ранее неизвестных ценных архивных материалов, проявился недостаточный профессиональный уровень в способе их публикации и интерпретации. Обнаружилось и практически полное незнание с предшествующими изданиями на эту тему и с литературой о Верещагине вообще. При бессистемном и частичном использовании документов, причем исключительно местных архивов (Ростов, Ярославль) и игнорировании собственно искусствоведческой работы с подлинниками это привело к появлению новых домыслов, противоречащих фактам и друг другу. Более того, по причине избирательной работы с архивными источниками был сделан ошибочный вывод о

том, что Верещагин приезжал в Ростов и работал здесь лишь дважды – в конце 1887-феврале 1888 г., с перерывом на отъезд в Кострому, и в июле-начале августа 1891 г.¹³ Этот вывод, как не противоречивший давно установившимся представлениям, был принят нами в обзорной статье 2003 г., посвященной роли И.А. Шлякова в художественной жизни Ростова, без проверки по подлинным источникам, поскольку соответствующий архивный фонд ГАЯО находился в переработке¹⁴. Дальнейшее изучение этой темы все более и более убеждало нас в безответственности и несостоятельности фактических выводов и общей методологии, проявившихся в статьях Е.В. Брюхановой на эту тему, и, как следствие, в необходимости системной и тщательной их проверки. В итоге этой работы, как подробно будет показано в своем месте, были выявлены еще два приезда Верещагина в Ростов и его здесь пребывание между 26 июня и 25 июля 1888 г. и в мае 1889 г.¹⁵ При этом обнаружены прямые свидетельства конкретно о месте работы художника во время этих двух ранее неизвестных его посещений Ростова – в церкви Иоанна Богослова на Ишне¹⁶. Эти новые сведения дают возможность в значительной степени нового прочтения ростовских страниц его творческой биографии.

Обращаясь конкретно и подробно к произведениям ростовского цикла Верещагина, начнем с того, что всегда, или, точнее сказать, до недавнего времени, считалось необходимым условием всякого исследования, претендующего на достоинство профессионального, – с рассмотрения в хронологическом порядке истории вопроса. Сообщение о первом приезде художника в Ростов в очень кратком виде обнародовал знакомый Верещагина – историк и издатель журнала «Русская старина» М.И. Семевский, упомянувший в одной из своих «путевых заметок», что «в декабре 1887 г. сюда приезжал изучать памятники старины гениальный русский художник В.В. Верещагин, и две, три превосходные картины, навеянные ему видом Кремля Ростовского уже были, в апреле 1888 г., на выставке его картин в Париже»¹⁷. В этой публикации ростовские произведения Верещагина, экспонировавшиеся на парижской выставке, охарактеризованы бегло и, как нам предстоит убедиться, не совсем точно. Общее количество их названо неверно, а дата приезда художника в Ростов дана приблизительно («в декабре 1887 г.») Эта приблизительность, по незнанию установленного впоследствии факта, что Верещагин впервые попал в этот город в самом конце, по последним данным – не ранее 28-29 декабря 1887 г., оказалась основанием для до сих пор не преодоленной необоснованной двойной датировки ростовских и примыкающих к ним работ 1887-1888 гг.¹⁸

Гораздо большую ценность представляет другой очерк М.И. Семевского, опубликованный, в продолжение первого, в октябрьской книжке «Русской старины», в котором, при подробном рассказе о встрече с Верещагиным в начале июня 1888 г. в Ярославле, автор с конкретной ссылкой на франкоязычный каталог весенней парижской выставки того же года, дает характеристику состава ее экспозиции, выделяя в числе 74 картин, «сюжеты и типы для которых взяты <...> в Палестине, Болгарии, Австрии, Румынии, Индии», 16 этюдов «русской серии», включавшей пять, написанных Ростове зимой 1888 г. М.И. Семевский приводит перечень ростовских работ, воспроизведя в обратном переводе с французского их названия: «Улица в Ростове при закате солнца, зимою»; «Иконостас древней деревянной церкви (XVII столетия) в деревне Ишна, близ Ростова»; «Внутренность той же церкви»; «Входная дверь в церковь» (Иоанна Богослова); «Князь терема в Ростовском кремле»¹⁹. Этот список, как и перечень костромских работ того же года, позже был повторен в монографии Ф.И. Булгакова²⁰. Опубликованный в этих изданиях материал является основополагающим для изучения ростовского цикла и примыкающих к нему произведений, как и сам парижский каталог и его англоязычная версия, трижды изданная в 1888 и 1891 гг. к нью-йоркской выставке и к ее аукционной распродаже²¹. В своем месте мы остановимся подробно на анализе этой группы печатных источников.

Биографические данные и состав картин ростовского цикла, как и «русской серии» 1888 г. в целом, определенно показывают, что непосредственной целью первого посещения Верещагиным Ростова Великого и работы здесь над видами города, древней его архитектуры, церковными интерьерами было срочное и радикальное пополнение русского раздела готовившейся через три месяца к открытию упомянутой персональной его выставки в Париже. Тем более срочное и ответственное, что Верещагина давно уже и вполне справедливо упрекали в почти полном отсутствии образов родной страны в собственном его творчестве.

Специально приехав на исходе 1887 г. на некоторое время в Россию из Мезон-Лаффит (Maisons Laffitte), местечка на берегу Сены неподалеку от Парижа, где он уже около десятилетия постоянно жил и работал, отправляясь отсюда в далекие путешествия (Балканы, Сирия, Палестина) и дважды за это время посетив «отеческие пределы», горячо и с недавних пор увлекшийся миром русской старины, Василий Васильевич не менее горячо продолжит «русскую тему»²². Для экспозиции на весенней парижской выставке 1888 г. художником будут отобраны «три картины московского кремля и его соборов», «русские типы» – пять портретов людей из простого народа, созданные в Подмосковье, Смоленске, Владимире и Рязани, которые предстанут там, наряду с видами Востока и привезенными из соответствующих стран балканскими, индийскими, палестинскими и другими портретными «типами»²³.

Но количество произведений «русской серии» оказалось слишком незначительным. Верещагин, вместе с неизменной спутницей и помощницей во всех его странствиях по свету – первой своей женой Елизаветой Кондратьевной (в девичестве Елизабет-Мария Фишер-Рид) не позднее 19 декабря 1887 г. прибывает в Петербург, 24 декабря – он уже в Москве²⁴. Время первого его приезда в Ростов Великий документально устанавливается с точностью до одного-двух дней. Из переписки Верещагина с П.М. Третьяковым известно, что 26 декабря 1887 г. художник находился еще в Москве и несколько часов провел вместе с Павлом Михайловичем, осматривая его галерею и ведя переговоры о продаже двух своих картин. На следующий день, 27 декабря, еще не покинув Москву, он пишет и отправляет письмо Третьякову, в котором благодарит за состоявшуюся встречу и осмотр галерейских сокровищ²⁵. Выехать в Ростов Верещагин мог единственным ночным поездом на Ярославль не ранее вечера 27 декабря и прибыть, в таком случае, на следующее утро²⁶. Это самый ранний из возможных сроков его приезда. Не исключено, что приезд состоялся утром 29 декабря, когда, ознакомившись со здешним музеем церковных древностей, Василий Васильевич оставляет свою первую запись в Книге его посетителей²⁷. Поселившись в доме сестры своего нового ростовского знакомого, хранителя здешнего музея, знатока и исследователя русской старины, художника-любителя И.А. Шлякова – Аполлинии Александровны Храниловой на Спасской (она же Калмыцкая) улице, он проработает в Ростове, с приблизительно двухнедельным перерывом, до 24 февраля 1888 г.²⁸

Сразу после приезда, при всей своей активности и редкой трудоспособности, Василий Васильевич явно бы не смог за три, много – четыре, предновогодних дня устроиться после бессонной ночи в незнакомом доме, распаковать багаж, осмотреть музейную экспозицию древностей, сориентироваться в объектах будущей работы в городе, в пригородном, в трех от него верстах, селе Богослов на Ишне, и, начав в зимних условиях, при коротком световом дне, закончить хотя бы одно из основательно прописанных и художественно завершенных произведений будущего цикла. Это с полной определенностью подтверждается расчетом творческой его производительности при тогдашней работе. За шесть недель чистого времени пребывания в Ростове Василием Васильевичем написано пять законченных и известных по разным источникам произведений²⁹. Таким образом, в среднем на каждое из произведений ростовского цикла затрачивалась по крайней мере, полная неделя. Из этого неизбежно следует определенный вывод: датировка ростовских произведений 1887-1888 г., в нижней своей дате, носит формальный и механический характер, появилась, когда еще не было установлено точное время приезда художника в Ростов в самые последние дни декабря 1887 г., и должна быть оставлена как несоответствующая действительности и вносящая путаницу в хронологию творчества В.В. Верещагина³⁰. По отношению к собственно ростовскому циклу это хорошо понимал и учитывал в своих датировках А.К. Лебедев, в итоговых выводах из многолетних своих исследований определенно датировавший работы «Иконостас» и «Внутренний вид церкви Иоанна Богослова на Ишне» 1888 годом³¹. То же самое можно сказать о его датировке, так же на основании французского и американских каталогов, верещагинского шедевра «Портрет дворецкого», написанного в январе-феврале 1888 г., по позднему свидетельству автора, где-то «близ Ярославля»³².

Жизнь Василия Васильевича в Ростове, и помимо серьезной творческой работы, оказалась весьма напряженной. Сейчас из разных источников известно, что со свойственной ему открытостью и неумным темпераментом, художник заводит здесь новые знакомства, наносит визиты, принимает у себя, ездит по городу в «крытой тройке» с целью осмотра городских храмов, любит «древностями» Белой палаты и, возможно, уже тогда делает зарисовки с

них. Он ведет переписку с адресатами внутри Ростова и за его пределами, сразу же деятельно включается в интересы, связанные с реставрацией здешних памятников архитектуры и пополнением музейной коллекции. Оценивает рисунки И.А. Шлякова, читает, по просьбе автора, сочинения ростовского ученого краеведа А.А. Титова и дает на них письменный отзыв. Собирает старинные вещи для своей коллекции. Уезжает на время в Кострому и куда-то под Ярославль, возвращается в Ростов с написанными там холстами и с сообщениями об отобранных им для передачи в здешний музей предметах старины...³³ В Ростове, в морозную погоду, рискуя простудиться, работает на пленере – в стенах кремля, на городской улице. День за днем ездит на лошади со своей Калмыцкой в село Богослов на Ишне и в тамошней деревянной церкви пишет интерьеры, по отделанности и законченности живописи имеющие значение готовых картин³⁴.

Как известно, Верещагин обращал особое внимание на оформление своих работ и «рамы являлись неотъемлемой частью его полотен, их своеобразным продолжением»³⁵. Для произведений ростовского цикла и примыкающих к ним работ 1888 г. он заказывает их выдающемуся и широко известному местному мастеру-резчику М.Д. Левозорову. Сведения об этом заказе, как установлено Л.Ю. Мельник, были опубликованы в 1891 г. в малотиражных ведомственных «Журналах Ростовского уездного собрания». Здесь же содержались утверждения о большом впечатлении, которое произвели рамы этого мастера на парижской выставке В.В. Верещагина 1888 г. («обратили в Париже общее внимание изяществом и тонкостью работы»)³⁶.

Хранящиеся сейчас в Русском музее рамы М.Д. Левозорова, к трем картинам ростовского цикла 1888 г., а также к «Портрету дворецкого» – исключительно высокого художественного уровня произведения декоративно-прикладного искусства, идентичные по конструкции, стилю орнамента, характеру исполнения, технологии резьбы и золочения. В ГРМ они атрибутируются как изделия «резчиков Ярославской губернии» конца 1880-1890-х гг., созданные по рисункам В.В. Верещагина³⁷. К сожалению, имя Левозорова как автора этих рам, побывавших на верещагинской выставке в Париже в 1888 г., осталось неизвестным и составителям каталога прошедшей в Русском музее недавней выставки «Одеть картину...»³⁸.

По утверждению Е.В. Брюхановой, без ссылки на источник (!), Левозоров работал по заказам Верещагина лишь до лета 1889 г., т. к. последнего в дальнейшем «не устраивала медлительность в исполнении заказов»³⁹. Указанная здесь дата с не совсем понятными целями откровенно сфальсифицирована. Конфликт художника с этим мастером, приведший к окончательному разрыву их деловых отношений, на самом деле, произошел годом раньше, в период между 17-20 июля 1888 г., что нашло подробное отражение в четырех письмах В.В. Верещагина к И.А. Шлякову⁴⁰. С тех пор, несмотря на обилие сведений об изготовлении в Ростове множества рам для картин Верещагина работы других резчиков, фамилия Левозорова в качестве исполнителя его заказов ни в 1889 году, ни позже не встречается.

Будучи незнакомой в подлинниках с рамами, хранящимися в Русском музее, исследовательница предположила (в качестве гипотезы) авторство Левозорова лишь к двум из них: к этюдам «Иконостас в церкви Иоанна Богослова» и «Перед исповедью на паперти в сельской церкви»⁴¹. Абсолютно идентичная рама к третьей работе цикла «Внутренний вид церкви Иоанна Богослова на Ишне» в этой гипотезе почему-то не находит своего места. Поскольку Е.В. Брюханова датирует «Иконостас» 1888 годом, а «Паперть» 1891-м⁴², то из этого противоречивого построения неизбежно следует один из двух противоположных выводов. Или Левозоров изготовил одну из рам за три года до создания последней картины, что совершенно абсурдно, или деловые отношения Верещагина с этим мастером-резчиком поддерживались не «до лета 1889 г.», как утверждает исследовательница (на самом деле, до 1888), а продолжались и позже, что не соответствует действительности и опровергается документами. Более того, согласно Е.В. Брюхановой, которая датирует тем же 1891 г. «Внутренний вид церкви Иоанна Богослова на Ишне»⁴³, но не предполагает авторство Левозорова по отношению к его раме, то получается, что абсолютно идентичные по стилю и уровню обрамления к двум одновременным вещам, изготовляли два различных мастера, один из которых уже несколько лет на Верещагина не работал⁴⁴. Все это, как-то «немного чересчур»...

Сохранившиеся в Русском музее рамы, сделанные для Верещагина, и, возможно, другие работы, в частности, выполненные М.Д. Левозоровым по заказам Ростовского музея церковных древностей, еще ждут своего заинтересованного и добросовестного исследователя – специалиста по русскому прикладному искусству. Для нас же эта группа рам является источником для точной верхней датировки сохранившихся работ ростовского цикла, а также ценным материалом при осмыслении эстетической роли обрамления в экспонировании произведений художника.

Что касается авторства Верещагина по отношению к рисункам рам для его картин, то, как ни удивительно, эта проблема не была даже поставлена в двух статьях Е.В. Брюхановой, специально (!) посвященных истории резного дела в Ростове⁴⁵. Между тем, существует неопубликованный архивный документ, датированный 1897 г. и хранящийся в ГМЗ «Ростовский кремль», где читается прямое и авторитетное на этот счет свидетельство. Подготовленный, несомненно, И.А. Шляковым и подписанный им совместно с А.А. Титовым, документ содержит, в частности, справку по истории Ростовского музея церковных древностей. Здесь сообщается, что «знаменитый и известный всей России художник Василий Васильевич Верещагин, не раз обозревая Ростовский музей, избрал некоторые из хранящихся в нем разных (sic! – Е.К.) экспонатов образцами при изготовлении для своих живописных картин художественных рам, которые по рисункам и указаниям его (выделено нами – Е.К.) изготовлялись здешними мастерами-резчиками»⁴⁶. Подчеркнем высокую авторитетность этого свидетельства, представленного И.А. Шляковым – многолетним руководителем Ростовского музея, его хранителем, самым тесным образом связанным деловыми и дружескими отношениями с В.В. Верещагиным, очевидцем и участником в организации работ над рамами к его картинам. Представляется весьма важным и указанием, к сожалению, краткое, что «образцами», которые художник избрал для рам, послужили экспонаты Ростовского музея. Поскольку старых картин, а следовательно и соответствующих рам к ним, в Ростовском музее тогда почти не было, то речь, скорее всего, идет об украшенных орнаментами разных церковных и чисто народных бытовых предметах, с которых Верещагиным, как свидетельствует Шляков срисовывались, а затем творчески перерабатывались орнаменты⁴⁷. Тем не менее, в понимании этого довольно позднего по отношению к описываемым событиям документа, датированного 1897 г., возникают определенные сложности. Как уже отмечалось, Верещагин, начиная с 1888 г. и много позже пользовался услугами различных ростовских мастеров – многократно упоминавшегося М.Д. Левозорова, позже – резчиков П. Красоткина и Дубова, позолотчика А.А. Сивкова и др.⁴⁸ Однако, процитированный документ сам по себе не дает возможности определить, касались ли сведения о рисунках Верещагина рам М.Д. Левозорова, который сам славился как блестящий рисовальщик в этой области, или они относятся к работе других мастеров более позднего времени. В письмах к Шлякову в мае-июне 1888 г., художник дважды упоминает рисунки для резьбы рам, в том числе, «с царских дверей Ишневской церкви», по которым работал или должен был работать Левозоров, но сказать с полной определенностью, кто был автором рисунков, пока невозможно⁴⁹. Переписка же Василия Васильевича непосредственно с ростовскими мастерами сохранилась отрывочно, и писем Левозорова в ней не зафиксировано⁵⁰. Вклад Верещагина в прикладное искусство Ростова – еще одна из интереснейших тем и изучение ее соответствующими профессиональными исследователями имело бы действительно насущное значение⁵¹. Упорное многолетнее замалчивание этой проблемы основано, в лучшем случае, на слабом знакомстве с относящимися к художнику материалами музейного архива.

Подробности, которые свидетельствовали бы о последовательности создания той или иной из написанных в Ростове зимой 1888 г. работ, установить сейчас невозможно. Имеется лишь одно отрывочное свидетельство – в письме Верещагина из Ростова П.М. Третьякову, помеченное 2 февраля 1888 г., сообщающее о его работе на пленере: «Если не заболелю воспалением легких – работая на воздухе, будет счастье. Зима на славу. Только немцев морить, а не этюды писать. Важно бы «прусаков выводить такими холодами»⁵².

Что касается произведений, созданных за время двухнедельного отсутствия Верещагина в Ростове, нужно отметить, что по своей тематике они целиком соответствовали общему замыслу «русской серии». Из Костромы и откуда-то из-под Ярославля Василий Васильевич привезет две тоже «древнерусские» работы интерьерного характера и один портрет –

«русский тип». Никаких следов иных творческих разработок и замыслов, кроме пополнения «русской серии» для парижской выставки 1888 г., в этой группе произведений не просматривается.

Еще в начале 1970-х гг. в исследовательской литературе начат в разработке вопрос о связи ростовского цикла В.В.Верещагина с творческим замыслом серии картин о войне 1812 г.⁵³ На иконографических и письменных источниках, свидетельствующих об этой связи, в том числе, ранее непривлекавшихся историками искусства, уместно будет остановиться при рассмотрении истории создания более позднего произведения из этой серии – исторического полотна «На этапе. Дурные вести из Франции».

Как уже упоминалось, Верещагин покинет Ростов 24 февраля 1888 г. В марте он уже был в Париже, а 1 апреля если не всё, то большая часть из недавно написанного в России, предстанет на его персональной выставке, открывшейся в присутствии автора в Литературно-художественном клубе (Cercle artistique et litteraire) на рю Вольней (rue Volney). Ее открытию предшествовало издание иллюстрированного каталога на французском языке, составленного самим художником с принадлежащими ему же краткими комментариями изображенного на картинах. Развернутые названия пяти произведений ростовского цикла, попавших на выставку – «Улица в Ростове при заката солнца зимой», «Иконостас церкви Иоанна Богослова на Ишне, близ Ростова», «Внутренний вид церкви Иоанна Богослова на Ишне, близ Ростова», «Вход в церковь Иоанна Богослова на Ишне», «Князь терема в Ростовском кремле» (все январь-февраль 1888 г.) – говорят сами за себя⁵⁴. Исключение составляет название неизвестной по месту нахождения последней из перечисленных работ. Остается загадкой, что же, собственно, на ней было изображено: интерьер так называемых «Князьих теремов», приспособленный под музейные экспозиции, или наружный вид этого памятника архитектуры XVII в., представляющего собой, вместе с примыкающими висячими галереями, выразительную часть кремлевского ансамбля? Мы определенно склоняемся к последнему ответу, поскольку, в общей системе ростовского цикла 1888 г., судя по его списку, как раз не хватает отдельного изображения характерного древнерусского здания, при том, что более общий вид города, вероятно, включавший в себя и кремль, был здесь уже представлен пейзажем «Улица в Ростове при заката солнца зимой». Кроме того, Князь терема изнутри в то время еще не были окончательно эстетически оформлены «под древность», как это было сделано позже, в 1890-х гг., и представляли собой небольшие помещения, достаточно плотно заставленные витринами и шкафами с различными экспонатами⁵⁵.

На ту же весеннюю выставку 1888 г. в Париж попали, кроме вышеупомянутой группы работ (виды московского кремля, «русские типы» из разных городов), примыкающие к нашему циклу произведения, созданные параллельно с ростовскими в Костроме и близ Ярославля в феврале 1888 г. (интерьеры «Усыпальница бояр Салтыковых и других боярских фамилий Богоявленском женском монастыре» и «Входная дверь в собор Ипатьевского монастыря», портрет «Отставной дворецкий»)⁵⁶.

Это была уже третья персональная выставка Верещагина в столице Франции, но своим шумным успехом она превзошла предыдущие. Здешняя критика рассматривала ее как важный этап освоения русской культуры французами. «Россия – писала одна из парижских газет, продолжает быть в моде. После писателей: Тургенева, Толстого, Достоевского <...> пришла очередь музыкантам с Чайковским во главе, наконец, выступает на сцену русская живопись с Верещагиным во главе»⁵⁷. Восторги французской прессы громким отголоском отозвались на страницах российских периодических изданий. В.В. Стасов выступит с обзором 50 рецензий на открывшуюся выставку искушенных парижских критиков, которых привлекало, в основном, разнообразие экзотических для французского зрителя тем и образов во всех представленных здесь произведениях, выполненных с исключительным мастерством художником-реалистом: «Вот Восток – писал один из них – горячий, сияющий, великолепный; вот снег на золотых и замерзших русских куполах, вот резные индийские дворцы, сцены из страны раджей или из Палестины, вот солнечные восходы над вершинами Гималаев... Вот улица в Ростове (Ярославском) при солнечном закате, с изумительно верными синими тенями снега под красноватым небом, безценный иконостас, внутренности старинных церквей (выделено нами – Е.К.), старинные церковные двери, старше времени Романовых; портреты мужиков, индийских рабочих, чудных русских пустынников, раввинов, арабов, иерусалимских

евреев, мужчин и женщин – и все это так искренне, так справедливо! Да, это собрание творений славянина, совершенно особенных, громадных, поразительных, как сама правда <...> Как художника, Верещагина можно поставить в один ряд с Л. Толстым и Достоевским»⁵⁸. В этом беглом, но емком обзоре газеты «Le Parisien» ясно прослеживаются впечатления от работ «русской серии» и, в частности, от ростовских – «бесценного иконостаса» (ср.: рис. 1.), «внутренности» (рис. 2) церкви Иоанна Богослова на Ишне и, что особенно важно для нас, говорится несколько слов о давно уже затерявшейся картине «Улица в Ростове при закате солнца зимой». Опытный в определениях художественный критик отметил насыщенный и «изумительно верный» колорит этого пейзажа с «синими тенями снега» и «красноватым небом» над Ростовом на закате зимнего дня – единственное, что мы знаем сейчас об этом, по-видимому, выдающемся пейзаже ростовского цикла⁵⁹. При всей эссеистской свободе и яркости стиля, французский критик очень последовательно и в точном соответствии с нумерацией экспонатов в каталоге выставки, описывает указанный ростовский зимний пейзаж, обозначенный под № 65, упоминает, не приводя названий, знаменитый «Иконостас церкви Иоанна Богослова на Ишне» (№66), «Внутренний вид церкви Иоанна Богослова на Ишне» (№67), так же попавший позже в Русский музей, и интерьер «Входная дверь в ту же церковь» (№68)⁶⁰.

О сложном впечатлении, которое произвели на французской выставке рамы М.Д. Левозорова, засвидетельствовал сам художник, в письме из Мезон-Лаффит от 24 марта/5 апреля 1888 г. сообщавший, что «работу, т. е. резьбу Левозорова здесь хвалили, но золочение нет, говорят, так золотили резные рамы лет 30-40 тому назад. Теперь, говорят, когда у нас есть порядочная резьба по дереву <...>, мы не заливаем сплошь составом, а трогаем им только верхи, так что вся прелесть деревянного кружева остается»⁶¹. Продолжая свой критический отзыв, в том же письме к И.А. Шлякову Верещагин сообщает, что «французские мастера в этой области «слово подтвердили делом, т.е. 2 маленькие рамочки, что Л[евозоров] не успел зазолотить, вызолотили прелестно, так что вся резьба наверху осталась <...> Пожалуйста, скажите Л[евозорову], чтобы не золотил рамы, а только приготавливал, резал бы»⁶².

Безусловно, Василий Васильевич оказался тогда под влиянием мнения иностранных профессионалов, признававших и рекламировавших, как и следует французам, только созданную и практикуемую ими же непременно новую моду в оформлении картин. Показательно, что уже через полтора года Верещагин откажется от безоглядной ориентации в этом деле на французов («теперь понял – не хочу» золотить только «матовым способом») и вернется, где это нужно, к показавшейся ему было «грязной и аляповатой» позолоте «на зубок», т.е. на полимент, хотя и будет жаловаться на дороговизну и длительность исполнения последней⁶³. Первоначальная, под влиянием новой французской моды, оценка художником левозоровских работ, несомненно, объясняется и нелегкими отношениями художника с ростовским мастером, знавшим себе цену, которые и привели к их разрыву.

В глазах же широкой французской публики рамы ростовского резчика представляли собой типично «русский стиль», которым Запад был увлечен, начиная с конца 1860- начала 1870-х гг., после Всемирных выставок в Париже, Вене и Фил