

АРХЕТИПЫ ВЛАСТИ И МУДРОСТИ В СЕРИИ КАРТИН В. В. ВЕРЕЩАГИНА «1812 год»

Афонский Сергей Александрович

член Московского союза художников, член Союза художников России, доцент кафедры рекламы, связей с общественностью и дизайна РЭУ им. Г. В. Плеханова.

Адрес: ФГБОУ ВО «Российский экономический университет имени Г. В. Плеханова», 117997, Москва, Стремянный пер., д. 36.

E-mail: afonskysv@mail.ru

В статье в сочетании с анализом художественных особенностей серии картин В. Верещагина «1812 год» рассматривается наличие архетипов власти и мудрости во взаимодействии со скрытыми символами героизма, верности, простоты и др. Автором даются характеристики действий выдающихся исторических личностей в связи с происходящими военными событиями, показывается проявление скрытых символов в жизни и борьбе простого народа перед лицом национальной катастрофы, а также его отдельных представителей в тяжелейшие периоды общественной жизни государства. Прослеживаются контрасты и борьба архетипов на фоне того периода российской и европейской всеобщей и военной истории.

Ключевые слова: власть, мудрость, героизм, борьба, художественные особенности, архетипы, скрытые символы.

ARCHE-TYPES OF POWER AND WISDOM IN THE SERIES OF PAINTINGS BY V. V. VERESCHAGIN '1812'

Afonsky, Sergey A.

A Member of the Moscow Union of Artists, Member of the Union of Artists of Russia, Assistant Professor of the Department for Advertising, Public Relations and Design of the PRUE.

Address: Plekhanov Russian University of Economics, 36 Stremyanny Lane, Moscow, 117997, Russian Federation.

E-mail: afonskysv@mail.ru

The article in line with the analysis of art features of the series of paintings by V. V. Vereschagin '1812' investigates the presence of arch-types of power and wisdom in interaction with concealed symbols of heroism, faithfulness, simplicity, etc. The author characterizes steps of prominent historic personalities in connection with military events, shows hidden symbols in life and struggle of ordinary people facing the national disaster, as well as some individuals in the hardest periods of public life of the country. We can see contracts and struggle of arche-types on the background of Russian and European history and war history in particular.

Keywords: powder, wisdom heroism, struggle, art features, arche-types, concealed symbols.

Прошло более 200 лет со времени окончания Отечественной войны 1812 г. Бородинское сражение проходило под Москвой, в районе Можайска, в 130 километрах от Москвы. Несомненно, никогда еще в истории войн не было такого красивого обмундирования у противников с обеих сторон. Все это прекрасно запечатлено в замечательной Бородинской панораме художника Ф. Рубо, а также видно по реконструкции этого сражения, которая ежегодно проходит в начале сентября на месте тех событий под Можайском.

Историческая роль Наполеона, его власти оценивалась по-разному. Крайними точками были две: с одной стороны, подлинный культ личности Бонапарта как героического полководца, победителя; с другой – ужас перед ним как воплощением мирового зла, обладающего непреодолимой силой. Это особенно впечатляюще выражено в книге известного астронома К. Фламариона, который оценил деятельность Наполеона в мистическом духе. Фламарион писал: «Наполеон для удовлетворения личного своего честолюбия причинил смерть пяти миллионам человек, которым средним числом было по тридцати лет от роду. Каждому из них оставалось прожить по теории вероятности средним числом еще тридцать семь лет. Таким образом, Наполеон уничтожил сто восемьдесят пять миллионов лет человеческой жизни» [2. – С. 6]. Здесь необходимо выделить архетипы власти, связанной с магией и загадочностью непобедимого полководца.

В истории культуры немало произведений, прославляющих военный гений Наполеона. Первыми в этом ряду стоят картины великого Ж. Л. Давида «Портрет генерала Наполеона» (1797), «Наполеон на перевале Сен-Бернар» (1801), где он уже консул Франции, а также грандиозное полотно «Коронация» (1805–1807). Причем первый портрет наиболее правдив и ближе к натуре. В лице Бонапарта с презрительно оттопыренной нижней губой, волевым подбородком, напряженными скулами и

особенно выразительным, направленным в сторону и вверх, взглядом удивительно точно выявлены его энергия, решимость, вспыльчивость и надменность, холодный расчет, умение взвесить и обдумать свои поступки.

Из всех созданных Давидом портретов Наполеона первый и последний наиболее достоверны. В картине «Наполеон в рабочем кабинете» (1812) Давид завершает традицию сочетания в официальном портрете внешней репрезентативности, представительности с правдивостью. В дальнейшем с падением Бонапарта правда окончательно уйдет из официального искусства. Большие художники утратят вкус к написанию заказных парадных портретов, предоставив это делать ловким, жаждущим славы виртуозам.

Выдающийся русский художник Василий Васильевич Верещагин вошел в историю русской и мировой живописи не только как баталист, но и как крупнейший мастер исторической картины. Созданная им живописная серия «1812 год» воплотила не только знание трагических событий и героической борьбы нашего народа, но и историческое самосознание русского общества конца XIX в. Вот как сам художник выразил смысл своей работы: «Цель у меня была одна – показать в картинах двенадцатого года великий национальный дух русского народа, его самоотверженность и героизм в борьбе с врагом. Было желание еще свести образ Наполеона с того пьедестала героя, на который он внесен. Но это второстепенно – для меня самое важное было лишь первое» [2. – С. 8]. Сам художник определил для себя задачу, которая базировалась на архетипе героизма.

Художник писал серию «1812 год» почти семнадцать лет (1887–1904). В каталогах выставок Верещагин давал пояснения к каждой картине. Серия включает двадцать законченных полотен. Было создано также много этюдов, рисунков, а также несколько незаконченных картин на эту тему.

Верещагин разделил серию на две части. Первую он назвал «Наполеон I в России». В

нее входят следующие картины: «Наполеон I на Бородинских высотах», «Перед Москвой в ожидании депутации бояр», «В Кремле – пожар!», «Наполеон и маршал Лористон», «В покоренной Москве (другое название – «Поджигатели»), «На этапе. Дурные вести из Франции», «На большой дороге. Отступление, бегство...», «Ночной привал великой армии», «В Успенском соборе» и некоторые другие. Вторую часть художник назвал «Старый партизан». Она включает следующие картины: «Не замая – дай подойти!», «С оружием в руках – расстрелять!», «В штыки! Ура! Ура!».

В картинах В. Верещагина последовательно разворачиваются сначала важнейшие этапы, предшествовавшие вторжению Наполеона в Москву, затем позорное его бегство, героическая борьба партизан, преследующих и изгоняющих армию французов, поредевшую, измученную, осознавшую бессмысленность совершенного зла, страданий и гибели своих воинов. Здесь выделяется архетип бунта как составляющая народного героизма, так как известно, что нередко партизанские отряды возглавляли крепостные крестьяне, движимые искренними патриотическими чувствами.

Рассмотрим некоторые произведения. Композиция «Наполеон I на Бородинских высотах» (1897) имеет фризовое построение, развернутое вдоль плоскости холста. На первом плане – французские маршалы в богато украшенных мундирах, смотрящие на происходящее сражение. Все они высокого роста, хорошо сложенные, благородные. Справа, чуть в глубине – офицеры, похожие на конных егерей в высоких медвежьих шапках и белоснежных мундирах. Все в постановочных позах, за исключением одного. Возможно, командир в динамичном движении указывает на заинтересовавший его эпизод боя. Все это происходит перед обрывом на ровной поверхности земли, покрытой травой. Над головой – клубящееся от дыма небо. Персонажи даны единой большой формой, где чередуются светлые и темные пятна с вкраплениями красного на головных уборах. Ключевое композиционно-смысловое значение

имеет фигура Наполеона, восседающая, словно памятник, на красивом стуле. Поставив левую ногу на барабан, он выглядит скульптурно-окаменевшим, подзорная труба опущена, взгляд обращен внутрь себя, как будто Бонапарта не интересует, что происходит впереди. Одет он скромно в серую шинель, руки скрещены на груди. Это архетип власти, ее олицетворение. Между спинкой стула и ботфортом маршала находится только что спиленный пенек березки. В этом видится некий знак. Ведь береза – один из символов России. Спиленная береза – участь, которая ожидала Россию по расчетам французского императора.

Для сравнения – другое полотно: «Перед Москвой в ожидании депутации бояр» (1891–1892). Здесь все иначе. Композиция строится по вертикали. В центре со спины – Бонапарт. Руки, скрещенные за спиной, держат подзорную трубу. В этой картине присутствует глубокое пространство: войска радостно приветствуют своего императора, им кажется, что они достигли своей заветной цели; движение лавины французских войск в иступленном восторге; сам Наполеон словно окаменевший монумент; яркость и блеск освещенной солнцем свиты, да и вся фигура императора, окутанная пылью. Вдали среди тумана видна Москва. Если в первой картине изображение контрастно по цвету, то здесь оно тает в некой дымке, словно в мечте завоевателей. Наполеон напряженно смотрит вдаль, войска довольны, солдаты ликуют, надев кивера на штыки винтовок или держа их на вытянутых руках. Общий тон картины несколько высветлен, сознательно темным пятном обозначен лишь головной убор императора и мундиры маршалов. Шинель обтягивает спину Бонапарта, выделяются лопатки, местами фигура при всей своей монументальной монолитности охвачена розово-светлым туманом. Можно было бы назвать эту спину «говорящей», ее пластика выражает удовлетворение достигнутой целью.

Целый ряд картин В. В. Верещагина посвящен присутствию французской армии в Москве. Буквально через несколько часов после вступления французов в Москву начались пожары. По воспоминаниям французского писателя Стендаля, участвовавшего в московском походе, даже дым над Москвой был медного цвета. Утром шестнадцатого сентября Наполеон в Кремле проснулся при «двойном свете – дня и пламени». Он не мог работать. Глядя в окно на разбушевавшуюся стихию, то и дело восклицал: «Какое ужасное зрелище! Это они сами! Столько дворцов! Какое невероятное решение! Что за люди! Это скифы!» Пожар над Москвой был виден за сто пятьдесят верст.

«В Кремле – пожар!» (1887–1898) – одно из самых значительных полотен серии. Мрачны лица Наполеона и Даву, скованны их позы и нервные движения. Завоеватель предстает бессильным пленником в захваченном Кремле. Замкнутое пространство, красные тона, в которых решена вся картина, усиливают ощущение тревоги и напряжения. Земля буквально горит под ногами «победителей», оказавшихся в кольце огня, представляющего апокалипсическое предвестие возмездия. Тут и там валяются обгоревшие деревянные конструкции, что в любую секунду готово обрушиться, упасть сверху. В глубине композиции маршалы, находящиеся в состоянии растерянности. На поле боя они сильны, здесь – подавлены.

Известное полотно – «В покоренной Москве» (1897–1898). Справа в обрез выстроен взвод солдат, расстреливающих простых жителей Москвы, не пожелавших покинуть столицу. Видно, что казнь длится уже долго. Середину картины занимают трупы мужчин и женщин. Событие происходит у монастырских стен на фоне изображения Святых, которых тоже как бы расстреливают вместе с русскими людьми. В правой части холста под стволами винтовок находятся французские генералы и офицеры, напоминающие игрушечных человечков, уперших руки в бока. Общий

колорит полотна охристо-золотистый, пересеченный полосами дыма. Механизированными и темными силуэтами выглядят солдаты, расстреливающие безоружных, незащитных, но мужественных людей. Здесь уместно вспомнить великого испанского художника Ф. Гойю. В двух прославленных полотнах – «Восстание на Поэрталь-дель-Соль» (1814) и «Расстрел французскими солдатами испанских повстанцев» (1814) – воплощен тот же, что и у В. Верещагина, дух протеста против жестокости и несправедливости, восхищения мужеством и самоотверженностью патриотов. Эту близость двух художников отмечал В. В. Стасов. Главное достоинство обоих мастеров (Верещагина и Гойи) критик видел в том, что они не представляют войну, а раскрывают ее ужасающие будни.

Под влиянием критических статей В. В. Стасова и картин Гойи Верещагин стал больше уделять внимания не изображению ужасов войны и зверств завоевателей, а героизму защитников Отечества. Пожалуй, каждая картина из серии Верещагина, взятая в отдельности, уступает по живописной маэстрии шедеврам Гойи, но верещагинская серия в целом, как и полотно великого испанца, являют высший образец батально-исторической живописи, посвященный наполеоновским войнам.

Некоторые листы серии «Капричос», поражающие воображение жестокостью французских солдат, бесчинствующих в Испании, также объединяют Ф. Гойю и В. Верещагина. В офорте «Так случилось» (1812–1813) на переднем плане – заколотый монах, за ним через ограду видны уходящие мародеры, уносящие церковные ценности. Поруганию святынь посвящена и картина В. Верещагина «В Успенском соборе» (1887–1895). Здесь, как известно, французы цинично устроили конюшню. В центре композиции – лошади, жующие сено; слева под сенью, где находятся бесчисленные мощи святых, стоит, развалившись, хамоватый солдат, смотрящий на своих товарищей, которые справа на приставных лестницах бесцеремонно сдирают

драгоценные оклады с алтарных икон. В этом трагическом произведении художник прибег к сильным перспективным сокращениям. Над спинами лошадей расположено окно, которое и является точкой схода. Только оно, а также то, что наверху, служит источником света. Колорит картины очень плотный, построен на золотистых, красных и темно-зеленых цветовых сочетаниях. Очевидно, художник использовал для ее написания свою работу «Внутренний вид церкви Петра и Павла в Пучуге» (1894), которая имеет аналогичное цветовое решение и особенности построения перспективы. В этой картине нет никакой динамики, все спокойно, обыденно. Но понимаешь, что происходит что-то ужасное – глумление над нравственными ценностями, моральное падение завоевателей. Здесь живопись Верещагина отличается исключительной пластической силой выразительности. Изображаемые предметы и явления поражают осязательной достоверностью.

Серьезная, напряженная работа с натуры во время бесчисленных путешествий помогли Верещагину овладеть точным, крепким рисунком, уверенным мастерством передачи линейной и воздушной перспективы, тонкостями композиции и колористических решений. В осмыслении этих задач Верещагин чужд шаблона. Компонировка и колорит его картин продиктованы не внешними, временными требованиями, а единственной задачей – выразительной передачи исторической действительности. Его живописно-технические приемы разнообразны. Некоторые его картины написаны пастозно, другие – почти прозрачным слоем краски, но каждый раз это обусловлено не формально-эстетическими приемами, а стремлением к наибольшей верности образа.

Необходимо отметить особенности творческого метода Верещагина. Он основывал свои работы исключительно на фактическом материале, всестороннем изучении выбранной темы. Это стремление к точности и документальной достоверности

изображения приводило к тому, что свой дом и мастерскую художник превращал в своеобразный музей костюмов, предметов вооружения и утвари. Даже при взгляде в целом на всю серию картин можно выделить скрытые символы верности, героизма, простоты и мудрости, присущие самому художнику.

Верещагин, работая сериями, мыслил нестандартно, создавал произведения, которые в искусствоведческой литературе называли этюдом-картиной. Здесь можно вспомнить холст «Смертельно раненый» (1873) из туркестанской серии, на котором изображен раненый русский солдат, бегущий по кругу в смертельном отчаянии. Это очень мощная по выразительной силе однофигурная работа. Используя современный язык, холсты Верещагина можно назвать картинами-кадрами важнейших исторических событий. Названная работа восходит к архетипу героизма.

Рассмотрим картину «Наполеон и маршал Лористон» (1899–1900). Как известно, большие надежды французский император возлагал на маршала Ж. Лористона, которого отправил с письмом к Кутузову и Александру I. Прощаясь с Лористоном, Наполеон сказал: «Я хочу мира! Он мне нужен во что бы то ни стало, – только честь постарайтесь как-нибудь спасти!» Но посланец вернулся ни с чем. Эта картина открывает ряд холстов, повествующих о драме Наполеона как личности. Наполеон изображен лицом к зрителю, а Лористон – в пол-оборота со спины. Это уже не уверенный в себе военный гений, а страдающий человек, ощутивший начало своего конца, отдающий заведомо невыполнимый приказ. Возможно, это самая психологически острая картина, решенная на больших силуэтных сочетаниях темного и светлого.

Не менее выразительна работа «На этапе. Дурные вести из Франции» (1887–1895). Художник передает истерически-гневную великую личность, принесшую столько бедствий человечеству; сопоставляет сиюминутное величие этой личности с истинным величием – вечным и прекрасным,

спокойствием интерьера церкви Иоанна Богослова на Ишме, спиной к алтарю которой сидит Бонапарт. Картина решена в вертикальном формате. Колорит этой превосходной живописи можно сравнить с работами великого итальянца Караваджо, большая часть холстов которого погружена в тень, лишь некоторые важные детали выделены светом и проработаны с характерной для Верещагина достоверностью. Это прежде всего лицо Наполеона, а также белые смятые конверты и письма. Мерцают приглушенным золотом алтарные врата храма, на заднем плане светом выделена подушка на походной кровати. В данном случае лицо Бонапарта – словно восковая маска, выражающая упрямство и веру в «свою звезду», свою исключительную миссию, но уже теряющая свою загадочность и магическую (архетип магии) притягательность.

Картина «На большой дороге. Отступление, бегство...» (1887–1895) изображает Наполеона, отступающего из России в сопровождении штаба и остатков гвардии. Вдоль дороги лежат запорошенные снегом трупы, орудия, зарядные ящики, повозки. Это уже не грозное, непобедимое войско, а жалкий, замерзающий, одетый в награбленные тряпки сброд. Величественная природа в погожий зимний день, такая нарядная и безмятежная, как бы олицетворяет радость Родины по случаю изгнания врагов. Здесь художник подводит итог своих размышлений о войне и о тех, кто является ее причиной. Величие, красота природы противостоят ничтожеству и низости самоуверенных завоевателей.

В картине «Ночной привал Великой армии» (1896–1897) художник обращается к фактам изображения русско-турецкой войны, показывая страдания простых солдат, в равной степени нестерпимые – будь то свои или чужие. На переднем плане – пушечное колесо. Чуть в глубине шеренгами сидят люди, прижавшись друг к другу. Над ними в различном ритме показаны острия штыков винтовок на фоне снежной бури. В России тогда стояли небывалые

морозы. Признавая свое поражение, император Бонапарт объяснял его исключительно превратностями русской зимы.

Вторая часть серии открывается картиной «Не замай – дай подойти!» (1887–1895). В ней показан эпизод из истории партизанской войны – засада кучки партизан во главе с пожилым крестьянином. Прообразом его является смоленский партизан Семен Архипович. Картина несет в себе мажорно-радостную, почти сказочную ноту. Необычна и композиция. На переднем плане – фрагмент заснеженного русского леса. Видны тяжелые от снега ветки кустов и деревьев, образующие своеобразный узор. Внутри этой природной рамы за большими сугробами стоят простые русские люди, движимые единственной целью – освобождение Родины. Эту работу можно было бы сравнить с хорошей рождественской открыткой, столько в ней радости и оптимизма.

Картина «В штыки! Ура! Ура! («Атака» 1887–1895) несколько сродни предыдущей, только герои ее не партизаны, а регулярная армия. В левом углу – фрагмент пушки, справа – ветки ели и стволы сосен, в глубине – наступающие солдаты с конным офицером впереди. Если в картинах с французскими воинами Верещагин изображает их темными пятнами на фоне солнечной или вьюжной погоды, то русские солдаты по своей тональности как бы сливаются с окружением, являя нечто единое целое. Эту картину можно было бы сравнить с кадром из фильма о войне 1812 г. по своей динамике, фрагментарности и достоверной правдивости.

Хочется отметить, что колористическое решение картин этой верещагинской серии отличается от туркестанской и балканской. Цвет более сдержан, нередко приглушен; изображен Север России, все цвета смягчены, сама манера письма стала совершенно иной – свободной, широкой. Общий эмоциональный строй произведений строгий, торжественный, а это требовало иных средств эмоциональной образности. Верещагин избегает ярких диссо-

нансных сочетаний, выстраивает сближенные цветовые отношения. Охристые, золотистые, коричневые тона определяют палитру в полотне «В Успенском соборе»; звонко-голубой, белый, серебристо-серый – в картине «Не замай – дай подойти!». Многообразны и пространственные комбинации в полотнах этой серии. Так, например, в картине «Наполеон на Бородинских высотах» художник выстраивает фризовую композицию, не углубляя пространство, тогда как на полотне «Перед Москвой в ожидании депутации бояр» вся выразительность строится на панорамности.

Одна из отличительных особенностей творчества Верещагина состоит в том, что он объединял свои картины в серии. Этим он как бы раздвигал хронологические рамки изображения, шире раскрывал избранную тему, усиливая впечатление от своих произведений. В серии картин В. Верещагина в большей степени проявились архетипы власти и мудрости. Вместе с тем в них мы находим скрытые символы таких понятий, как героизм, верность, простота и некоторые другие.

Список литературы

1. *Афонский С. А.* Наличие и характер архетипов в искусстве русского плаката, созданного в период Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. // Вестник Российского экономического университета имени Г. В. Плеханова. – 2016. – № 3 (87). – С. 159–169.
2. *Завадская Е. В.* Василий Васильевич Верещагин. – М. : Искусство, 1986.
3. *Иудин А. А.* Архетипы в брендинге: специфика русской культурной традиции. – Н. Новгород : НИСОЦ, 2008.
4. *Калитина Н. Н.* Французский портрет XIX века. – Л. : Искусство, 1985.
5. *Лебедев А.* Василий Васильевич Верещагин. – М. : Советский художник, 1965.
6. *Митрошенкова Л. В., Львов С. В., Монахов А. Л.* Отечественная война 1812 года. – М. : Кучково поле, 2010.
7. *Прокофьев В. Н.* Гойя в искусстве романтической эпохи. – М. : Искусство, 1986.

References

1. Afonskiy S. A. Nalichie i kharakter arkhетipov v iskusstve russkogo plakata, sozdanogo v period Velikoy Otechestvennoy voyny 1941–1945 gg. [Presence and Nature of Archetypes in Russian Posters Made During the Great Patriotic War 1941–1945]. *Vestnik Rossiyskogo ekonomicheskogo universiteta imeni G. V. Plekhanova* [Vestnik of the Plekhanov Russian University of Economics], 2016, No. 3 (87), pp. 159–169. (In Russ.).
2. Zavadskaya E. V. Vasilii Vasil'evich Vereshchagin. Moscow, Iskusstvo, 1986. (In Russ.).
3. Iudin A. A. Arkhetipy v brendinge: spetsifika russkoy kul'turnoy traditsii [Arche-Types in Branding: Specificity of Russian Cultural Tradition]. N. Novgorod, NISOC, 2008. (In Russ.).
4. Kalitina N. N. Frantsuzskiy portret XIX veka [French Portrait of the 19th Century]. Leningrad, Arts, 1985. (In Russ.).
5. Lebedev A. Vasilii Vasil'evich Vereshchagin. Moscow, Sovetskiy khudozhnik, 1965. (In Russ.).
6. Mitroshenkova L. V., L'vov S. V., Monakhov A. L. Otechestvennaya voyna 1812 goda [Patriotic War of 1812]. Moscow, Kuchkovo pole, 2010. (In Russ.).
7. Prokof'ev V. N. Goyya v iskusstve romanticheskoy epokhi [Hoya in the Art of Romantic Era]. Moscow, Iskusstvo, 1986. (In Russ.).