

DOI: 10.31860/0131-6095-2023-1-165-177

© Е. В. Петровская

**Л. Н. ТОЛСТОЙ И ХУДОЖНИК В. В. ВЕРЕЩАГИН:
ПУБЛИЦИСТИКА В СЛОВЕ И В КРАСКАХ**

Имена Л. Н. Толстого и В. В. Верещагина не раз ставили рядом: оба не только изображали войну и высказывались в печати по вопросам войны и мира, но и были участниками военных событий; оба привлекали внимание к проблеме смертной казни, отдали дань (каждый по-своему) истории 1812 года.¹ Оба пользовались большой популярностью во всем мире: на рубеже XIX и XX веков именно Толстой был самым читаемым и актуальным русским писателем в Европе, а среди русских живописцев никто не имел на Западе такой известности (порой скандальной), как Верещагин.² Традиция сближения творчества писателя и художника была заложена В. В. Стасовым (в статье «Оплеватели Верещагина» 1880 года он первым из русских критиков отметил их «родство по взглядам на войну»), в начале XX века была подхвачена биографом Верещагина Ф. И. Булгаковым, А. Н. Бенуа, а затем советскими исследователями.

Парадокс, однако, состоит в том, что при видимой общности тем и оценок изображаемого (неромантическая, жестокая изнанка войны; смертная казнь) в реальности два художника, попытавшись сблизиться, затем резко разошлись. В конце 1870-х годов Толстой проявлял интерес к Верещагину, однако, несмотря на усилия Стасова, писатель и художник так и не встретились: Толстой уклонился от знакомства. В письме Стасову от 16/17 февраля 1879 года писатель проявил заинтересованность: «Все, что вы говорите о Верещагине, мне не только лестно, но и очень интересно. Где он теперь? Очень бы желал с ним познакомиться».³ Встреча художника с Толстым была подготовлена Стасовым в начале февраля 1880 года в Публичной библиотеке, однако Толстой на встречу не пришел, что сильно раздражило и обидело Верещагина. Он послал Толстому гневное письмо,⁴ а со Стасовым разорвал отношения на много лет, обвинив его в «сводничестве». Версия причин неудавшегося знакомства изложена Стасовым в письме П. М. Третьякову от 17 февраля 1880 года, а Верещагиным в письме И. Я. Гинцбургу.⁵ Толстой в письме Стасову от 4 февраля 1880 года передал Верещагину просьбу о прощении: «Сейчас получил от Верещагина письмо. В письме его выражено враждебное ко мне чувство. Мне это было очень больно и теперь больно. Я бы написал ему, но не помню его имени отчества, да и боюсь как бы чем-нибудь в письме не усилить еще в нем этого ужасно больного мне чувства враждебности <...> прошу его

¹ Верещагин, находясь в Туркестане в качестве военного художника при генерале К. П. фон Кауфмане, участвовал в обороне Самаркандской крепости в 1868 году (см. Туркестанскую серию картин 1867–1874); в 1877–1878-м — в русско-турецкой войне: был ранен во время военной операции на Дунае, присутствовал при третьем штурме Плевны, в колонне генерала М. Д. Скобелева совершил зимний переход через Балканы, был свидетелем боя за Шипку у деревни Шейново (Балканская серия, 1877–1881). В 1884–1885 годах художник создает серию картин «Трилогия казней»; в 1887–1900-м работает над серией из 20 картин «1812 год» и в 1895-м издает книгу «1812 год: Пожар Москвы», в 1899-м — альбом «Наполеон I в России. В картинах В. В. Верещагина». Художник погиб в 1904 году на русско-японской войне во время взрыва броненосца «Петропавловск».

² «...Василий Верещагин — самое, одно время, популярное во всем русском искусстве лицо не только в России, но во всем мире, заставившее волноваться и гордиться до одурения не только Петербург и Москву, но и Берлин, Париж, Лондон и Америку» (Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. СПб., 1902. С. 188). С 1873 по 1904 год Верещагиным было организовано 60 персональных выставок, из них 40 вне России — от Парижа до Нью-Йорка (см.: Завадская Е. В. Василий Васильевич Верещагин. М., 1986. С. 8).

³ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1953. Т. 62. С. 473. Далее ссылки на это издание приводятся сокращенно, с указанием номера тома и страницы.

⁴ См.: Верещагин В. В. Избр. письма / Сост. А. К. Лебедев. М., 1981. С. 107.

⁵ См.: Переписка П. М. Третьякова и В. В. Стасова. М.; Л., 1949. С. 56; Верещагин В. В. Избр. письма. С. 72.

простить меня не на словах только, а так, чтобы и не иметь ко мне никакого неприязненного чувства» (63, 10). Новой попытки знакомства ни Верещагин, ни Толстой не предприняли.

Слова Толстого из письма Стасову, которые часто цитируют («Это именно тот художественный историк войны, кот[орого] не было — поэтический и правдивый» — 63, 144), относятся, как выяснили исследователи, вовсе не к нему, а к его брату, участнику русско-турецкой войны Александру Васильевичу Верещагину, книгу которого «Дóма и на войне. 1852–1881. Воспоминания и рассказы» (1886) Толстой читал в 1883 году в рукописи.⁶ Немногие толстовские оценки творчества и личности художника Верещагина (о них будет сказано далее) имеют резко негативный характер. Верещагин, в свою очередь, скептически относился к попыткам Стасова связать его имя с именем Толстого, в письмах к критику решительно отрицал влияние военной прозы писателя, хотя «высоко ставил» и «читал» его произведения.⁷

Стасов, главный пропагандист искусства Верещагина в русской критике XIX века, видел общность художника с Львом Толстым в верности «жизненной правде», нераздельности «художества и жизни», а также в способности создавать «потрясающие и глубоко художественные картины», образом которых Стасов считал толстовские «Севастопольские рассказы». Для Стасова Верещагин — продолжатель художественных открытий военной прозы Толстого. В 1877 году он пишет в редакцию «Нового времени»: «Верещагин — первый пример русского художника, покидающего покойную и безопасную мастерскую для того, чтобы пойти под сабли и пули, и там, на месте, в самых передовых отрядах вглядываться в черты великой современной эпопеи — освобождения народов из-под векового азиатского ига. Зато у одних только подобных художников, у тех, для кого искусство нераздельно с жизнью, у них только бывают те создания, что захватывают и наполняют душу. В этом талант Верещагина родственен таланту первого современного нашего писателя, графа Льва Толстого. Кто знает, быть может, из-под кисти Верещагина выйдут теперь такие же потрясающие и глубоко художественные картины, какие у того из-под пера вылились однажды рассказы о сражающемся Севастополе. В отношении жизненной правды склад обоих художников — одинаковый».⁸ По мнению критика, то важное, что невозможно было сказать

⁶ Ошибочные сведения о том, что в 1883 году Толстой читал рукопись книги В. В. Верещагина «На войне в Азии и Европе» и оценил ее автора как «поэтического и правдивого» художника, приведены в кн.: Василий Верещагин, 1842–1904 [каталог выставки, 6 марта — 15 июля 2018]. М., 2018. С. 383. Однако еще в 1934 году комментаторы писем Толстого за 1880–1886 годы определили, что слова Толстого относятся к А. В. Верещагину. Доказательством правильности этих утверждений является письмо Толстого А. В. Верещагину от 7 декабря 1883-го с приглашением почитать отрывки из его книги воспоминаний (63, 143–144). Письмо Стасову с высокой оценкой книги о войне и ее авторе написано Толстым в тот же день — 7 декабря. А. В. Верещагин упоминается также в письме Стасова Толстому от 4 августа 1899 года (72, 148).

⁷ Ф. И. Булгаков считает неоправданным утверждение Стасова о влиянии творчества Толстого на Верещагина. Комментируя высказывание критика о том, что в пору создания Балканской серии картин Верещагин читал «Войну и мир» и «даже нарочно выписал себе в Париж сочинения Толстого», Булгаков приводит слова художника, сказанные в личном общении: «Сочинения Толстого я читал несколько раз и возможно, что в это время я перечитывал ту или иную часть их; конечно, это не стоит того торжественного тона, с которым Стасов оповещает это откровение. Полное собрание сочинений действительно вышло около этого времени, и я выписал его» (Булгаков Ф. И. В. В. Верещагин и его произведения. СПб., 1905. С. 92). А. К. Лебедев и А. В. Солодовников отмечают, что при общности темы «некрасивости войны» между писателем и художником существует различие в ее понимании: «С точки зрения Верещагина, ход военных событий отнюдь не имеет фатального характера. Фатализм Толстого в этом смысле ему совершенно чужд» (Лебедев А. К., Солодовников А. В. В. В. Верещагин. М., 1988. С. 97). Poleмику с Толстым также можно видеть в словах Верещагина: «Внушение на войне играет еще большую роль, чем где-либо, и, в противовес известной теории гр. Толстого, я утверждаю, что „обаяние“ личности, „ореол“ непобедимости стоит многотысячной армии» (Верещагин В. В. На войне. Воспоминания о русско-турецкой войне 1877 г. [М.], 1902. С. 74).

⁸ Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова: [В 2 т.]. М., 1950. Т. 1. С. 354. В письме Толстому от 8 февраля 1879 года Стасов рассуждает о личном и творческом родстве писателя и художника: «...скажу Вам, что поминутно нахожу все более и более сходства между Вами и Верещагиным.

в толстовских печатных очерках 1850-х годов из-за цензуры, теперь (в 1877 году, когда началась новая русско-турецкая война, явившаяся во многом продолжением Севастопольской кампании) может быть показано в живописи и экспонировано на выставках: это изображение «...многих безобразий на войне и нелепостей высшего начальства и всякой поганой военной аристократии».⁹ От картин Верещагина критик ждет прежде всего публицистического высказывания, «правды», которая понимается как журналистская правда очевидца. Верещагин оправдывает эти ожидания; в дальнейшем почти все исследователи творчества будут говорить о публицистичности его живописи.

Попытаемся объяснить обозначенный нами парадокс отталкивания этих как будто близких художников на примере того, как по-разному работает публицистическое начало в военной прозе Толстого и в батальной живописи и военных очерках Верещагина. Заметим, что публицистика в словесном и визуальном искусствах — явления разные: одно основывается на словесной риторике убеждения, другое — на показе события. Однако «показ» (визуальные образы) есть и в словесном изображении, а риторический пафос в живописи может ассоциироваться, например, с размерами живописного полотна, использованием ближних и дальних планов, надписей, приемов плаката или карикатуры.

Обратим внимание на соотношение художественного и публицистического в толстовских «Севастопольских рассказах» — в первом, самом «журналистском» очерке цикла «Севастополь в декабре месяце».¹⁰ Первый рассказ трилогии написан в жанре репортажа с места событий: в нем нет сюжета, нет отдельных героев, это хроника одного дня в осажденном городе. Движение повествования строится по принципу загадки-разгадки: происходящее в Севастополе описывается как «странное» — бездеятельное, спокойное, будничное, негероическое. При этом используется журналистский прием включения читателя в изображаемую ситуацию: именно он, читатель, «вы», становится героем рассказа и зрителем словесных картин, рисуемых автором-рассказчиком. Читатель выступает в роли очевидца, впервые оказавшегося в военных условиях, автор — в роли проводника, показывающего и комментирующего («вы испытаете интересные чувства, услышите и увидите интересные вещи»; «вглядитесь ближе»; «не стыдитесь», «идите вперед»; 4, 14, 5, 6). Внутренний сюжет очерка — совместные поиски смысла происходящего через всматривание в «живые картины», которые «автор-гид» разворачивает перед читателем.

Не случайно Стасов так настойчиво призывал Верещагина обратиться к «Севастопольским рассказам»: в них уже намечены те шокирующие зримые детали войны, которые позже станут центром в картинах и очерках Верещагина, — «некрасивость» войны, хаос, грязь, трупы, страдания раненых. Однако у Толстого приметы войны («...тяжелая *маджара* на верблюдах со скрипом протащила на кладбище хоронить окровавленных покойников, которыми она чуть не доверху наложена...» — 4, 3) вписаны в морской пейзаж, картины рассвета и начала движения пробуждающегося города. «Полусгнивший труп лошади» на улице, лучезарная красота утра («хрустальный горизонт») и далекие «величественные звуки стрельбы» соседствуют в одном предложении и оказываются в одной зоне внимания читателя-зрителя. Автор-рассказчик призывает не доверять первому впечатлению хаоса и безобразия, а «вглядеться ближе» в открывающиеся взору картины. Он укрупняет и останавливает «кадр» движущейся

Та же крепость и самобытность (значит, новизна), тот же упорный и необщительный склад, отчужденность и уединенность от „знакомых“. Даже в мелких подробностях сношений пропасть общего. Но по направлению талантов еще более сходства» (Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка. С. 38).

⁹ Там же. С. 40–41 (письмо от 4 марта 1879 года).

¹⁰ Как известно, серия толстовских очерков о разных стадиях Севастопольской обороны первоначально была связана с идеей издания военного журнала, а затем с предложением Толстого Некрасову вести военный «листок» в «Современнике» (Эйхенбаум Б. М. Лев Толстой. Книга первая. 50-е годы // Эйхенбаум Б. М. Лев Толстой. Исследования. Статьи. СПб., 2009. С. 228–230). По мнению исследователя, именно жанр «военной корреспонденции», имевший практическую цель, приблизил Толстого к литературе: через преодоление специфики военного очерка Толстой вышел к важным художественным открытиям (Там же. С. 233–236).

панорамы-обозрения, побуждая увидеть невидимое — скрытый смысл происходящего, правду войны.

Все детали текста и авторская интонация работают на единственную задачу — преобразование души и видения смотрящего («Вы начинаете понимать», «вдруг Вы поймете — Вы изменились!»; 4, 7, 12), осознание подлинного («я покажу Вам подлинный героизм») и самого себя («что такое я рядом с открывшимся?»). Это подлинное не в шокирующих подробностях, а в движении духа человека. Мысль художника о войне здесь не выражена прямо, она рождается из сочетания «картинности» живописной мозаики сцен и лирической авторской интонации. Из репортажа вырастает набросок эпопеи, где глубина смыслов выводит за пределы журнальной публицистики.

Метод сочетания художественного, «живописного» и публицистического (актуального высказывания, предполагающего прямое воздействие на читателя) можно наблюдать и в поздних толстовских текстах. Спустя 30 с лишним лет после Севастопольской эпопеи, в январе 1889 года, к Толстому обратился артиллерийский офицер А. И. Ершов, воспоминания которого об обороне Севастополя Толстой читал еще в 1857 году в «Библиотеке для чтения» (запись в дневнике от 31 октября 1857 года), с просьбой о предисловии для отдельного издания своей книги. Воспоминания Ершова вышли в 1891-м без толстовского предисловия, однако статья эта была написана в том же 1889 году и была напечатана позже — в 1902-м в Англии (издание «Свободного слова»), в брошюре под названием: «Л. Н. Толстой. „Против войны“» (27, 735–736).

Из содержания статьи становится понятно, почему просьба Ершова о предисловии не была отвергнута писателем. Толстой конца 1880-х годов, оставивший позади «Севастопольские рассказы» и «Войну и мир», книгу Ершова воспринял лично, она соединилась для него с собственными воспоминаниями и вместе с тем стала поводом для публицистического высказывания о современном мире. Писателя захватило выраженное в книге «душевное состояние писавшего» — и не того «19-летнего мальчика», который, как и молодой Толстой, был на войне, но того, кто, описывая события спустя годы, осмыслил прошедшее. «Стоило мне открыть, начать читать — и не мог оторваться до конца, переживая вместе с автором пережитое 35 лет тому», — пишет Толстой о книге севастопольского офицера в первом наброске предисловия (27, 526).

В окончательной редакции статья из публицистической превращается в «маленький роман» с двумя юными героями. Первый из них — молодой человек 1850-х: «Мальчик, только что выпущенный из корпуса, попадает в Севастополь» (27, 520). Толстой использует прием остранения, сталкивая трогательные подробности ранней юности героя (выход из корпуса, «счастье нового мундира», радость близких, няня, мать, встреча с девушкой)¹¹ с ужасом первых впечатлений войны, где «действительно убивают»: «...шлепнуло что-то, и <...> человек падает в испражнения других людей <...>. То был он, а сейчас буду я, <...> тот самый я, который <...> так дорог был <...> стольким, почти всем людям» (27, 521). Далее описаны все усиливающиеся сомнения героя: чувство «страшно, гадко и жалко», с одной стороны, но и сознание участия в «великом историческом событии» («что-то неопределенно героическое»; 27, 523), с другой.

Толстой словно переосмысливает «Севастопольские рассказы», извлекая из мемуаров Ершова их настоящий смысл — место масштаба исторического и героического занимает теперь масштаб религиозного понимания: «...вопросы жизни и смерти <...> не-соизмеримы с вопросами политическими»; «...автор знает, что есть закон божий: люби ближнего и потому не убий, который не может быть отменен никакими человеческими ухищрениями. И в этом достоинство книги», — пишет Толстой. И добавляет: «Жалко только, что это только чувствуется, а не сказано прямо и ясно. Описываются страдания и смерти людей, но не говорится о том, что производит их» (27, 523–524). «Прямо» за Ершова говорит Толстой, и художественное, романное начало в предисловии сворачивается, превращаясь в публицистику. Ответ на вопрос об источнике зла войны возникает в статье Толстого с появлением в финале второго героя — молодого человека конца

¹¹ В начальной редакции подчеркнута «детскость» двадцатилетнего героя: «...мальчик, еще только притворяющийся большим, но в сущности дитя» (27, 731).

1880-х, юноши из юнкерского училища, адресовавшего писателю вопрос, навеянный чтением «Великого инквизитора» Достоевского: «почему Христос проповедывал учение, столь трудно исполнимое?» (27, 524). «Ужас войны» Толстой увидел в этом мальчике, столь похожем на ершовского героя — «...с свежим молодым лицом и с погончиками, под которыми аккуратно просунуты концы башлыка, с вычищенными чисто сапогами и его наивными глазами», но с «погубленным мирозерцанием» (27, 524–525): юнкер не понимал цены жизни и смерти, ссылаясь на «естественную» и привычную для войны необходимость убивать. Портрет посетителя 1889 года — почти повторение описания «мальчика» 1854 года, отправляющегося в Севастополь, только его облик еще более визуализирован: жизненная конкретика передана со столь пронзительными «живописными» подробностями, что в статье вновь просыпается живая сложность. Так работает толстовское публицистическое творчество — на столкновении и равновесии яркой художественности, создающей впечатление сложности живой жизни, и убеждающего риторического слова, прямо указывающего на смысл явления.

Зло, порождающее войны, Толстой видит в перевернутом сознании своих современников — оно может скрываться и в слове, произнесенном и написанном. Толстой приводит пример такого слова — оно принадлежит не названному в статье художнику Верещагину.¹² Писатель упоминает о человеке, просящем «для его любознательности повесить, и другого, отвечающего: „...хорошо, пожалуйста, повесьте“». «Такое словечко, напечатанное и прочитанное, — пишет Толстой, — несет в себе смерти и страдания миллионов» (27, 524). Речь здесь идет об эпизоде из очерка Верещагина «Набег на Адрианополи», где автор рассказывает, как он просил генерала А. П. Струкова повесить двух пленных албанцев («разбойников», из тех, кто грабил город), чтобы художник мог расширить свой опыт — воочию увидеть процесс повешения, а затем использовать для будущих картин («Я признался, что еще не видал повешения и очень интересуюсь»¹³). Приехавшего на другой день генерала М. Д. Скобелева Верещагин снова просит повесить албанцев: «...я увижу эту экзекуцию и после передам ее на полотне».¹⁴ «Словечко» Верещагина из его военных очерков Толстой и передает как яркое доказательство «увечья духовного», источника войн. Представления о войне профессиональных военных и пишущих о ней литераторов тем опасней, по мысли Толстого, что внушаются молодым. Об «увечье духовном» свидетельствует и эпизод с генералом М. Д. Скобелевым, на который ссылается юнкер из предисловия в книге Ершова и который не раз приводится Толстым в других статьях и трактатах («Для чего люди одурманиваются?», «Царство Божие внутри вас»): «...в Геок-Тепе, когда Скобелеву надо было перерезать население, солдаты не хотели, и он напоил их, и тогда...» (27, 524).¹⁵

В предисловии к книге Ершова Толстой сопоставляет двух героев, две эпохи и две войны — Севастопольскую, которая положила в русском обществе «начало сознания бессмысленности войн», и современную «войну турецкую», утратившую эти первые ростки гуманности. Эту «другую войну» запечатлел художник Верещагин. Из-за участия больших регулярных армий, техники и массовых смертей она воспринималась уже не как подобие охоты, проистекающее из самой природы человека,¹⁶ не как поле

¹² Установлено Н. Н. Гусевым и В. Д. Пестовой в комментариях к толстовскому «Предисловию к „Севастопольским воспоминаниям артиллерийского офицера“ А. И. Ершова» (27, 736).

¹³ Цит. по: Верещагин В. В. На войне в Азии и Европе: Туркестанская кампания, китайская граница, русско-турецкая война. М., 2016. С. 290 (факсимильное воспроизведение издания 1894 года). Впервые: Верещагин В. В. Воспоминания художника. Набег на Адрианополи в 1877 году // Русская старина. 1888. Ноябрь.

¹⁴ Верещагин В. В. На войне в Азии и Европе. С. 291.

¹⁵ Геок-Тепе — крепость, осажденная и захваченная отрядом генерала М. Д. Скобелева в декабре 1880 — январе 1881 года в ходе Ахал-текинской экспедиции в Туркестане. О М. Д. Скобелеве Верещагин неоднократно писал в своих очерках. Об отношении Толстого к М. Д. Скобелеву см.: Гусев Н. Н. Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1870 по 1881 год. М., 1963. С. 309.

¹⁶ В «Войне и мире» старый князь Николай Болконский оспаривает идею вечного мира именно ссылкой на природу человека: «Кровь из жил выпусти, воды налей, тогда войны не будет» (10, 123). Комментируя в письме Стасову (1874) свою картину «Апофеоз войны», Верещагин еще использует аналогию войны с охотой, описывая, как он стрелял нападавших на крепость

для проявления индивидуального героизма, но как жестокая бойня. Именно это отразил в своих военных «сериях» Верещагин: на его картинах нет отдельных героев, но есть многочисленные жертвы.

При всей общности у писателя и у художника антивоенной темы резкая реакция Толстого на фигуру и творчество Верещагина свидетельствует о глубинном расхождении: толстовская традиция изображения войны Верещагиным скорее нарушена, чем продолжена. То, насколько далеко разошлись Толстой и Верещагин в понимании правды войны, связано, как кажется, и с новыми тенденциями в соотношении границ художественности и публицистики.

Будучи современниками, Толстой и Верещагин представляют разные эпохи в развитии русского искусства. Верещагин в русской культуре XIX века — художник «нового типа», человек новой «эпохи науки, бизнеса и политики»: ¹⁷ он одиночка, в искусстве вне групп, путешественник, ¹⁸ пассионарий и героический авантюрист, рисковавший жизнью на трех войнах, мгновенно переходивший от работы в парижской мастерской к роли военного художника и репортера, неутомимый автор не только огромного количества живописных и графических работ, но и ряда книг и журнальной публицистики. М. В. Нестеров так описывал характер живописца: «Личность В. В. Верещагина не имела в русском искусстве предшественников. Его характер, ум, техника и принципы в жизни и искусстве были не наши. Они были, быть может, столько же верещагинские, сколько, сказал бы я, американизированные. Приемы, отношения к людям были далеко не мирного характера, — были наступательные, боевые». ¹⁹ При этом Верещагин стал не только сильным, ярким художником, но и отличным предпринимателем от искусства — знал вкусы широкой публики, умел ее раздразнить и привлечь на многочисленные персональные выставки.

Толстой на этом фоне выглядит представителем другой эпохи — романтической и гуманистической, другой — аристократической — культуры. Публика «буржуазной эпохи», по наблюдению Т. Д. Венедиктовой, «жаждет нового»: это выводит на авансцену культуры художников типа Верещагина, работающих в позитивистско-натуралистической парадигме, с использованием социального, особенно экстремального, опыта автора-очевидца. Повышение роли публичной сферы приводит к срастанию литературы и периодической печати. «Энергия литературного вымысла и энергия факта» меряются силами, писатель и журналист «играют на одном поле». ²⁰ Чтение часто воспринимается читателем утилитарно — как расширение собственного опыта через присвоение чужого. ²¹ «Реалистический роман достигает неслыханной изощренности в жизнеподобии, — отмечает исследователь, — и происходит это на фоне нарастающего „литературоподобия“ социальной жизни. Литература дифференцируется от иных дискурсов — научного, исторического, публицистического, мемуарного, — в то же время изощренно им подражая». ²²

Неслучайна тяга Верещагина к литературной работе и вторжению слова в живопись. Он автор повести «Литератор» (1894), где герой, отправляющийся на русско-турецкую войну, — не художник-живописец, а писатель, променявший «перо на штык»,

противников, «как куропаток»; однако это сравнение уже звучит как вызывающее, провокационное (Верещагин В. В. Избр. письма. С. 31).

¹⁷ См.: Бобриков А. А. Другая история русского искусства. М., 2012. С. 366. Автор считает Верещагина наиболее ярким представителем «реализма большого стиля», «нового позитивизма», «эпической социальности» — главным художником поколения, выходящего на сцену после 1868 года.

¹⁸ Очерки путешествий Верещагина с иллюстрациями выходили на французском языке в издании «Французский путешественник» в 1870 и 1874 годах. Известны также его «Очерки путешествия в Гималаи» в двух частях (СПб., 1883–1884). Стасов говорил о натуре Верещагина как «дикой и необузданной» и о его «страсти передвигаться и ездить» (Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 1. С. 111).

¹⁹ Нестеров М. В. Давние дни. Встречи и воспоминания. М., 1959. С. 107.

²⁰ Венедиктова Т. Д. Литература как опыт, или «буржуазный читатель» как культурный герой. М., 2018. С. 60.

²¹ Там же. С. 65.

²² Там же. С. 76.

выступающий в роли журналиста. И именно он объявлен подлинным художником, потому что способен создать «осмысленный рассказ из пережитого и пережитого», обладает достоверным знанием предмета, о котором пишет, — «местности, одежды, характеров». ²³ «Литератор» Верещагина отправляется на войну, чтобы рассказать о ней, но вместо этого вовлечен в сражение и гибнет. Подлинный литератор-художник у Верещагина в центре боя и готов заплатить за свой опыт жизнью. Искусство для него — способ познания скрытых сторон жизни (которые открываются прежде всего в особых, экстремальных ситуациях: в путешествиях, на войне) и возможность сказать о них правду так, чтобы было понятно всем и каждому. Поэтому живопись у него тесно связана со словом и часто имеет характер публицистики как прямого и однозначного высказывания на актуальную тему.

На русско-турецкой войне (может быть, впервые в истории войн XIX века) было большое количество литераторов: в качестве военных корреспондентов выступили Вас. И. Немирович-Данченко, В. В. Крестовский, А. Бежецкий (псевдоним А. Н. Маслова); добровольцем стал В. М. Гаршин. ²⁴ Здесь были и многочисленные иностранные и русские журналисты и художники. ²⁵ Однако Верещагин занял в этом ряду особое место. По воспоминаниям Вас. И. Немировича-Данченко, его неординарное поведение во время боевых действий выделялось на фоне тех военных корреспондентов, которые не считали необходимым идти с войсками, а старались закрепиться при штабе или главной квартире, «точно это были только пейзажисты, заинтересовавшиеся окрестностями». Верещагин же всегда «совался в пекло». Очевидцы были поражены тем, как после окончания эпопеи Плевны он целые дни проводил в поле, где траншеи были завалены трупами и ранеными, «...до вечерней зари работал там, рисуя с натуры картины, полные нечеловеческого ужаса». ²⁶ Называя себя подлинным реалистом, он стремился к передаче с абсолютной точностью всех деталей изображаемого, поэтому собирал на поле боя обломки оружия, мундиры турецких солдат, пропитанные кровью, — как материал для будущих картин. Важным фактом является и то, что художник запечатлел войну не только в красках, но и в слове — в многочисленных очерках.

Задача, которую ставил перед собой и декларировал Верещагин, изображая войну, — сказать о ней правду. Собственно, ту же задачу решает и Толстой в Севастопольских рассказах («Герой <...> моей повести <...> — правда» — 4, 59). Отличие здесь, однако, в том, что для Верещагина эта правда настолько ясна, что может быть прямо и однозначно выражена. Секрет войны, по словам Верещагина, прост: «Вот <...> сейчас тебя, брат, прихлопнут, откроют тебе секрет того <...>, что такое война». ²⁷ Метод Верещагина и в очерках, и в живописи — бесстрастная объективность, название и показывание «без сентиментальности»: «...мы выжгли все дома вдоль стен»; полковник «Назаров, раскрасневшийся от злости, бьет солдат на отмах шашкою по затылкам, понуждая идти вперед, но те только пятятся» (очерк «Самарканд, 1868»); Скобелев «рубил, рубил, рубил с азартом, с упоением, рубил без усталости, без конца...» (очерк «Михаил Дмитриевич Скобелев, 1870–1882 г.»). ²⁸ В живописи Верещагина война

²³ Верещагин В. В. Реализм // Верещагин В. В. Повести. Очерки. Воспоминания. М., 1990. С. 73–74, 78.

²⁴ См.: Русская военная проза XIX века. Л., 1989. В. И. Немировичу-Данченко принадлежит очерк о Верещагине «Художник на боевом поле. Воспоминание о В. В. Верещагине в войну 1877–1878 гг.» (Художественный журнал. 1881. № 1–3).

²⁵ С некоторыми из них Верещагин был знаком. В воспоминаниях он называет, например, Я. А. Мак-Гахана, корреспондента «Daily News». Как следует из архивного «Дела о высочайшем заказе картин из последней Турецкой войны», обнаруженного А. К. Лебедевым, русское правительство привлекло большое число художников для изображения событий 1877–1878 годов. Среди русских живописцев Немирович-Данченко упоминает, кроме Верещагина, В. Д. Поленова, который состоял официальным художником при главной квартире наследника-цесаревича (Александра III).

²⁶ Немирович-Данченко В. И. Художник на боевом поле // Художественный журнал. 1881. № 3. С. 140.

²⁷ Верещагин В. В. На войне в Азии и Европе. С. 188.

²⁸ Там же. С. 40, 31, 330, 216.

показана как мизансцены: солдаты раздевают трупы, присваивая одежду убитых врагов («Победители», 1878–1879), священник служит панихиду по непохороненным солдатам, тела которых со временем уже почти ушли в землю («Побежденные. Панихида», 1878–1879) и т. д.

Каждая картина Верещагина — прежде всего документ, подлинность которого художник отстаивает, описывая изображенную ситуацию в очерках и каталогах к выставкам как лично увиденную.²⁹ Словесный текст, таким образом, становится расширением изображения, которое как бы выходит за пределы живописи — в риторику. Следует заметить также, что живопись Верещагина рассчитана на выставочное экспонирование, поэтому важнейшей частью картины оказывается ее обрамление. На рамы картин Туркестанской и Балканской серий художник выносил фразы, заключавшие в себе некую «идею», и тем самым прямо обращался к зрителю, который должен был точно понять мысль художника.³⁰ Примером такой публицистической риторики может служить надпись на раме знаменитой картины «Апофеоз войны» (1871): «Посвящается всем великим завоевателям: прошедшим, настоящим и будущим».³¹ Верещагину недостаточно живописного «показа» факта, перенесенного на холст, который «говорит сам за себя», ему необходимо словесное высказывание, публицистически оформляющее зрительный образ: «Авторский комментарий <...> осуществлял символический акт: превращал фигуративность живописного приема в фигуры языка».³²

Публицистичность живописи Верещагина часто видели в «политическом подтексте»,³³ однако природе публицистики как открытого авторского высказывания противоречит отсутствие в самих картинах «голоса», личностного взгляда художника. С этим противоречием, возможно, связаны споры вокруг творчества Верещагина. Пацифист он или милитарист?³⁴ Воспевает войну или ужасается ей? И. Н. Крамскому

²⁹ Верещагин так комментирует изображение на картине «Панихида»: «...Только подойдя совсем близко, я разобрал, по ком совершалась панихида: в траве виднелось несколько голов наших солдат, очевидно отрезанных турками <...>. Впереди лежавшие были хорошо видны, следующие закрывались, более или менее, стеблями травы, а дальних почти совсем не было видно из-за нее, так что получалось впечатление, как будто все громадное пространство до самого горизонта было устлано трупами <...>. Я написал потом картину этой панихиды, каюсь, в значительно смягченных красках, и чего-чего не переслышал из-за нее! И шарлатанство, и самооплевывание, и историческая неправда! <...> Лучшим оправдателем моим явился священник, перед самой картиной сказавший смотревшей на нее публике: — Господа, священник, отпевавший убитых егерей, — я, и позволю себе сказать, что все было именно так» (*Верещагин В. В. На войне. С. 151–154*). В качестве доказательства правдивости Верещагин помещает на странице очерка карандашную зарисовку с натуры, сделанную на поле давнего сражения.

³⁰ О диалоге картины и рамы в творчестве Верещагина существует большая литература; см.: *Соловьева С. В. «Говорящие» рамы Верещагина // Василий Верещагин, 1842–1904. С. 52–63.*

³¹ Верещагин утверждал, что его картины всегда возникали «из жизненного опыта», но затем «нравоучение являлось в каждом данном случае впоследствии, как выражение верности впечатлений» (*Верещагин В. В. Реализм. С. 197*).

³² *Грякалова Н. Ю. Кавказский пленник* (Литературный спор с Л. Н. Толстым в повести А. П. Чехова «Дуэль») // *Русская классика: Сб. статей к 85-летию со дня рождения и 60-летию научной деятельности чл.-корр. РАН Николая Николаевича Скотова. СПб., 2017. С. 470*). В статье показано, какую роль в диалоге Чехова с Толстым играет ориентальная тема, тесно связанная с ранним творчеством Верещагина (Туркестанская серия картин, 1867–1874).

³³ См.: *Лебедев А. К., Солодовников А. В. В. В. Верещагин. С. 124–127, 139–140*. Исследователи приводят факты острой негативной реакции царского двора (президент Академии художеств вел. кн. Владимир Александрович повелел снять авторские надписи к картинам Балканской серии на петербургской выставке 1880 года), а также описывают полемику вокруг «военных» полотен Верещагина в русской печати. Политический подтекст считывался зрителями как протест против милитаризма царской власти. Ироническое название триптиха «На Шипке все спокойно!», где изображена фигура часового, постепенно заматаемого снегом, вошло у современников в поговорку. А. А. Бобриков считает одной из причин необыкновенной популярности искусства Верещагина в 1870–1900-х годах его «открытое политическое „облучение“, „ударную силу демагогии — оружия XX века» (*Бобриков А. А. Другая история русского искусства. С. 367*).

³⁴ В Туркестанской серии Верещагина «не обличение ужасов войны как таковых», а обличение азиатской, «варварской войны, с отрезанием голов», которой должна быть противопоставлена новая, «цивилизованная» война, а вовсе не мир» (*Федоров-Давыдов А. А. Реализм в русской*

объективность живописи Верещагина казалась пугающей: он «объективен гораздо больше, чем человеку свойственно вообще <...> его форма так объективна, сочинение так безыскусственно и невыдуманно, что кажется фотографическими снимками с действительно происходивших сцен».³⁵ Этот отказ от сопереживания в описаниях «новой», современной войны делает взгляд художника подобным бесстрастному взгляду камеры, научному подходу к явлению.

Таков же и повествовательный стиль Верещагина в его военных очерках. История с повешением албанцев, так поразившая Толстого, рассказана совершенно спокойно, как обыденный факт. Не добившись согласия от генерала Скобелева, Верещагин изобразил историю с пленными в двух вариантах: на картине «Два ястреба. Вашибузуки» (1878–1879, «я написал их связанными») и в очерке «Набег на Адрианополь».³⁶

Оба художника — и Толстой, и Верещагин, каждый по-своему, — стремятся обновить связи между реальностью и изображением. При этом у Верещагина они соединяются механически: с одной стороны, в словесных комментариях к картинам, с другой — в предъявлении собранных на поле боя «вещественных доказательств», артефактов (оружие, одежда), которые становятся антуражем выставки. Толстой же ищет такую форму выражения мысли и чувства, в которой убедительность достигается мгновенно — художественными средствами. Так, в «Севастополе в декабре» чувство реальности создается сложным устройством текста: двойной точкой зрения, крупными планами, сдержанно-страстной интонацией автора. Чувство ужаса перед убийством передается через неопределенность, парадокс неназывания происходящего. Убийство — то, что нельзя назвать, и это рождает чувство ужаса. Убийство описывается как что-то странное, несознанное, возможное только в состоянии затмения, когда «я» превращается в «кто-то»: «...на него в темноте спиной наскочил какой-то человек <...>, другой человек кричал: „*коли его! что смотришь?*“. Кто-то взял ружье и воткнул штык во что-то мягкое <...>. „Ah! Dieu!“ — закричал кто-то страшным пронзительным голосом, и тут только Пест понял, что он заколол француза. Холодный пот выступил у него по всему телу, он затрясся, как в лихорадке, и бросил ружье» («Севастополь в мае»; 4, 46). Ужасное в произведениях Толстого представлено как острая реакция на зло, как способность ужаснуться, взглядевшись в него. Это не отрешенность эпической перспективы, как на картинах Верещагина, а простодушное, «ненаучное» видение, искреннее сердечное участие. За толстовской эстетикой зримого, по словам В. В. Библихина, стоит стыд ребенка, открывающего ужасное и отшатывающегося от него. Это та эстетика, которая требует вовлечения зрителя-читателя на равных правах с художником.³⁷

В очерках Верещагина убийство описано прямо, наглядно и с хладнокровием профессионального военного: «...я застрелил тут двоих из нападавших методично, если так можно выразиться, по-профессорски <...> как раз в это время туземец, ружье на перевес, перебежал дорогу <...> я выстрелил и тот упал, убитый наповал. Выстрел был на таком близком расстоянии, что ватный халат на моей злополучной жертве загорелся, и она, т. е. жертва, медленно горевши в продолжение целых суток, совсем обуглилась...».³⁸ Автору очерка достаточно простой фиксации собственного жизненного опыта как несомненного знания очевидца. Верещагин-очеркист действует по принципу,

живописи XIX века. М., 1933. С. 65). Н. Ю. Грякалова отмечает, что, хотя живопись Верещагина ассоциируется обычно с антивоенным дискурсом, на самом деле его творчество «жило энергией и экзотикой войны» (Грякалова Н. Ю. Кавказский пленник. С. 471).

³⁵ Письмо И. Н. Крамского П. М. Третьякову от 12 марта 1874 года (цит. по: Булгаков Ф. И. Верещагин и его произведения. С. 68).

³⁶ Верещагин В. В. На войне в Азии и Европе. С. 288–292. Н. Н. Врангель отмечает человеческое равнодушие Верещагина: «Он с одинаковым хладнокровием писал оружие и человека, ковры и природу, животных и стены зданий» (Врангель Н. Н. Обзор Русского музея императора Александра III. СПб., 1907. С. 47).

³⁷ Библихин В. В. Эстетика Льва Толстого // Наше положение. Образ настоящего. М., 2000. С. 276. Эта мысль философа буквально реализована в сцене с ребенком, «десятилетним мальчишкой», собирающим цветы на поле прошедшего боя и в ужасе отшатывающимся от лежащего трупа убитого («Севастополь в мае»).

³⁸ Верещагин В. В. На войне в Азии и Европе. С. 23 (очерк «Самарканд. 1868»).

которого придерживается и в живописи: он предъявляет факты, изображение уподобляет документу, где автор присутствует только как свидетель, удостоверяющий правдивость показанного или рассказанного.

Живопись Верещагина (прежде всего в Туркестанской серии) во многом базируется на демонстрации плакатных ужасов, визуальном иллюзионизме (большие размеры холстов, резкость оптики, холодная яркость красок), которые должны поразить нарушением привычного для зрителя эстетического равновесия. У Верещагина ужасное не уравнивается, как у Толстого, трогательным или странным (например, недоумевающим взглядом ребенка или молодого героя). В картинах и очерках Верещагина трагическая ситуация предстает как данность, факт. По наблюдению А. А. Бобрикова, в картине «Панихида» присутствует «оттенок меланхолии» (но не драматизм), а в некоторых других картинах Балканской серии — «оттенок гуманистического пафоса», но в целом исследователь определяет стиль позднего Верещагина как «панорамный натурализм». ³⁹ Сила Верещагина в бесстрашии и честности взгляда художника, преданности «видимой правде». Картины Верещагина потрясают нервы зрителей, внушают отвращение и страх, но эта сильная реакция проистекает не от эмоции художника (он смотрит на изображаемое «научно» или репортерски — как наблюдатель и исследователь ⁴⁰), а от шокирующих деталей.

Верещагин пытался привнести в свои полотна смысл трагического извне, сопровождая их экспонирование на выставках драпировкой мрачных тонов и звучанием траурных маршей. Но принцип новой дистанционной оптики, дальнего видения («Атака», 1881; «Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой», 1878–1879) исключает зрительское сближение, ведущее к состраданию и катарсису. Опыт как любопытство очевидца, желание все увидеть, все рассмотреть, чтобы перенести на полотно («сфотографировать») и точно описать, переливаются у Верещагина в посторонние живописи дискурсы — мемуары, очерки, тексты выставочных каталогов. ⁴¹

Толстой выводит фактор личного опыта за скобки. От журнализма и документальности ранней прозы он быстро уходит к изображению внутреннего человека и возвышенному личному взгляду художника, историка и философа (философско-публицистические отступления в «Люцерне», «Войне и мире»). Публицистика остается важным свойством его художественности — и не за счет прямого включения в текст фактов личного опыта как реального участия в событии, но за счет сердечного соучастия и прямого выражения авторской этической позиции. Если в Севастопольской трилогии, «Войне и мире» изображение войны поражает необходимостью отмены этического, но уравновешено сдержанно-взволнованным, возвышенным тоном художника, то в поздней толстовской публицистике выраженное авторское отношение к войне — это прежде всего ужас сознания того, что люди считают эту отмену нормой. Для Толстого нет и не может быть «правильной войны».

Поздняя публицистика Толстого (циклы статей 1880–1890-х годов о переписи в Москве, о голоде) — это уже не только «сердечная духовная работа, облеченная в мысли» (54, 207); она соединена с активным действием, участием писателя в социальных «проектах» — защите и спасении обездоленных и гонимых. В этом можно видеть близость позиций позднего Толстого и Верещагина, для которого творчество было во многом аналогом общественной деятельности. Как и у Верещагина в 1880-е годы, у Толстого в 1900-е сложилась серия работ о смертной казни — ряд связанных между собой публицистических статей: «Не убий» (1900), «Не могу молчать» и «Не убий никого» (1908), «Смертная казнь и христианство» (1909). Однако неслучайно в предисловии к книге А. И. Ершова Толстой с осуждением упоминает эпизод «повешения» пленных, рассказанный в очерке Верещагина. Тема смертной казни также не столько

³⁹ Бобриков А. А. Другая история русского искусства. С. 400–402.

⁴⁰ Верещагин пишет свои военные очерки, чтобы не только дать точное описание событий, проиллюстрировать их в картинах и рисунках, но и чтобы предложить реальные меры для организации «правильной войны» и военного дела. См. очерк «Из опыта походов»: *Верещагин В. В. На войне в Азии и Европе*. С. 369 и др.

⁴¹ Чернышева М. Новый взгляд на феномен реализма: о фотографическом проекте художника Верещагина и генерала Кауфмана // *Ab Imperio*. 2015. № 4. С. 379–413.

соединяет, сколько разъединяет Толстого и Верещагина.⁴² Картина Верещагина, в отличие от полотен Репина и Сурикова, в которых зритель мог увидеть аллюзию на казнь народовольцев, прямо называла недавнее событие в Петербурге — «Казнь заговорщиков в России».⁴³ Картина написана в характерной для Верещагина манере отстраненной достоверности:⁴⁴ виселицы и фигуры казнимых едва видны на дальнем втором плане — в полусвете зимнего петербургского дня. На первом плане — осыпаемые снегом зрители: толпа и жандармы, сдерживающие любопытных. «Русская казнь» увидена из-за спин тихо стоящих людей, все пространство картины занято летящими хлопьями снега, зимний пейзаж здесь как бы перекрывает эмоциональное трагическое содержание картины. Удаленность события от смотрящего на картину — не аналог неназывания, как у Толстого, где пропуск увеличивает впечатление ужаса происходящего. Художественный эффект тут скорее оптический: взгляд сквозь снежную пелену. Это именно отстраненность, которую искусствоведы часто толкуют как «историчность», «эпичность», возникающие благодаря соединению всех картин в серии; смысл этой связи — так было и в далекие века, так и сейчас. Художник-очевидец здесь никак не обнаруживает себя, он только меланхолично наблюдает за толпой, замершей в созерцании ужасного.

Верещагинская «Казнь заговорщиков в России» молчаливо указывает на явление, о котором позже во весь голос скажет Толстой в статье «Не могу молчать», написанной после событий 1905 года: «О казнях <...> пишут и говорят <...> как <...> о погоде»; «дети играют в повешение» (37, 87). В этой толстовской статье присутствует и тема живописного изображения смертной казни: «Знакомый мне живописец задумал картину „Смертная казнь“, но — не смог уговорить палача позировать» (37, 93).⁴⁵ Вместо ненаписанной картины Толстой создает свою — словесную или, точнее, кинематографическую, с наведением «взгляда» на подробности ужасной процедуры: «связали им за спиной руки, чтобы они не могли хвататься за веревку, на которой их будут вешать», палачи, «разведя мыло и намылив петли веревок, чтобы лучше затягивались, берутся за закованных, надевают на них саваны, взводят на помост с виселицами и накладывают на шеи веревочные петли» (37, 84). Однако в толстовской статье важны не достоверные зримые детали, а задача прояснения невидимого — скрытого зла: «...как ни ужасны самые дела, нравственное, духовное, невидимое зло, производимое ими, без сравнения еще ужаснее» (37, 88). К этой цели направлены все словесные средства: повторы, превращающиеся в лейтмотив («Да, это ужасно!», «Ужаснее же всего...»), гневные обращения к «вы» — тем, кто творит невидимое зло («вы, правительственные люди...»), парадоксы (палач знает, что плохо делает, а «вы» — нет), ритм речи — цепочка убеждающих длинных фраз с резким перебивом — итоговым кратким предложением («Ведь это слишком ясно»; 37, 89).

Толстовскую публицистическую серию отличает от верещагинской живописной то, что автор здесь не наблюдатель, он — со-участник: «...я не могу не чувствовать себя участником совершаемых вокруг меня преступлений» (37, 94). Риторика статьи ведет к шокирующей сцене: автор оказывается «внутри картины», сам в роли повешенного: «...надели на меня, так же как на тех <...> крестьян, саван, колпак и так же столкнули с скамейки, чтобы я своей тяжестью затянул на своем старом горле намыленную петлю» (37, 95). Изображение «моей казни» ломает границу между словесной

⁴² В серию «Трилогия казней» Верещагина (1884–1887) входят три монументальных полотна: «Подавление индийского восстания англичанами» (ок. 1884), «Казнь заговорщиков в России» (1884–1885), «Распятие на кресте у римлян» (1887). Тема смертной казни была актуальной в живописи 1880-х годов: «Утро стрелецкой казни» В. И. Сурикова (1881), «Николай Мирликийский избавляет от смерти трех невинно осужденных» И. Е. Репина (1888).

⁴³ Картина и репродукции с нее были запрещены в Российской империи, она экспонировалась только на зарубежных выставках (см.: Василий Верещагин, 1842–1904. С. 296).

⁴⁴ Верещагин специально приезжал из Парижа в Петербург в декабре 1884 года, чтобы побывать на Семеновском плацу и узнать детали обстановки в день казни.

⁴⁵ В V главе статьи «Не могу молчать» Толстой создает маленький рассказ о поисках палача и заканчивает повествование итоговой сентенцией: «...палач знает, что он палач и что то, что он делает, — дурно» (37, 93).

«картиной» и «зрителем», переносит читателя внутрь события и тем самым создает ситуацию эмпатии, вызывает к состраданию.

Статья Толстого — не рассуждающая публицистика, но воззвание на высоком градусе эмоции, крик: «Люди-братья! Опомнитесь, одумайтесь, поймите, что вы делаете» (37, 95). В статье «Смертная казнь и христианство» Толстой прямо указывает на это: люди лишены зрения и слуха, они не видят, не слышат, поэтому о смертной казни надо кричать: «...не хотят слышать того, что я кричу, о чем умоляю их, но я все-таки не перестану кричать...» (38, 41). Политическим спорам журнальной публицистики Толстой противопоставляет самое простое, почти наивное — религиозный довод: «...перестаньте делать то, что делаете <...>, не для себя <...> но <...> для того бога, который, <...> живет в вас» (37, 96).

Толстой вряд ли посещал выставки Верещагина, художник был интересен ему не столько как живописец войны, сколько как представитель нового современного мира, который виделся Толстому в трагическом свете. Отметим, однако, что к Верещагину проявил живое внимание другой русский писатель-современник. И. С. Тургенев, любивший живопись, собравший большую коллекцию картин европейских художников, ценил творчество Верещагина, считал его гордостью тогдашней школы русской живописи. Тургенев, как и Толстой, узнал о Верещагине от Стасова. Он побывал на московской выставке Верещагина 1876 года и был поражен «оригинальностью, правдивостью и силой» его картин,⁴⁶ в 1878 году посетил парижскую мастерскую художника, а также принял горячее участие в организации первой персональной выставки в Париже в 1879 году, представив французской публике «несомненно самого своеобразного художника из всех, которых произвела Россия».⁴⁷ В свою очередь Верещагин в год смерти Тургенева опубликовал очерк «И. С. Тургенев (1879–1883)», написанный в характерном лаконичном, отстраненном стиле: как и в живописи, здесь автор предъясняет факты, себя помещая в рассказ только в качестве свидетеля, удостоверяющего правдивость описанного. Толстому было чуждо человеческое равнодушие Верещагина, бесстрастная достоверность его картин, стремление подчинить искусство конкретному опыту. Тургенев же воспринимал Верещагина прежде всего в связи с его выставками, проявляющими творческую силу и активное начало нового русского человека, русского художника, открывающего пути для русского искусства в контексте мирового.

О творчестве Верещагина-художника у Толстого есть только одно упоминание, но важное. Оно касается религиозной темы в живописи. В письме П. М. Третьякову (30 июня 1890 года) Толстой объясняет, почему картина Н. Н. Ге «Что есть истина?» «составит эпоху в истории христианского искусства» (65, 124). При этом Толстой описывает разные тенденции изображения Христа в мировой живописи, в частности и современное направление — изображать Христа не как Бога, но как реальное историческое лицо. Именно в этом ключе работал Верещагин:⁴⁸ побывав на «месте действия» — в Палестине и Сирии, он создал ряд картин из жизни Спасителя.⁴⁹ Толстой

⁴⁶ Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 30 т. Письма: В 18 т. М., 2012. Т. 15. Кн. 1. С. 111 (письмо П. М. Третьякову от 6/18 июня 1876 года). Об отношении Тургенева к Верещагину-художнику см.: Петровская Е. В. Мемуарный очерк художника В. В. Верещагина «И. С. Тургенев» в контексте личных отношений и художественной культуры 1870–1880-х гг. // Спасский вестник. Тула, 2018. Вып. 26. Ч. 2. С. 5–24.

⁴⁷ Открытое письмо Тургенева редактору газеты «Le XIX Siècle» Эдмону Абу от 15 декабря 1879 года. Цит. по первой публикации письма: Лит. наследство. 1964. Т. 73. Из парижского архива И. С. Тургенева. Кн. 1. С. 336.

⁴⁸ Путешествие по святым местам Палестины вызвало у Верещагина прежде всего научно-познавательный, этнографический интерес: «Идеи мои необходимо отличаются от представлений художников, никогда не видавших декоративной стороны Святой Земли, никогда не наблюдавших лично ее население и нравов последнего» (Верещагин В. В. Реализм. С. 198).

⁴⁹ Палестинская серия Верещагина, по данным исследователей, включала в себя более 50 картин (в их числе «Святое семейство», «Воскресение Христово», которые сохранились на фотоснимках). Они экспонировались осенью 1885 года в Вене и вызвали скандал с нападением на картины. Полотна Палестинской серии никогда не экспонировались в России и были проданы в США в 1891 году. Большинство из них неизвестны (Капырина С. Л. Василий Верещагин. Смертельно опасное путешествие длиною в жизнь // Василий Верещагин, 1842–1904. С. 26).

не оценивает эти полотна, но обращает внимание на заложенную в них открытую, вызывающую полемичность (отстаивание своей правды «с задором»): «...такое изображение вызывает спор. А спор нарушает художественное впечатление, <...> таковы у нас картины Верещагина...» (65, 124).

Толстой заметил важное противоречие, заложенное в искусстве Верещагина, в его живописи и литературных очерках: стремление к объективности, научной точности, опоре на собственный опыт очевидца в сочетании с острыми темами, возбуждающими массовый интерес и острую полемику, в которую автор включается с боевым пылом, снимают многозначность и сложность художественного впечатления, даже если автор несомненно талантлив.⁵⁰ Для художника же, по мысли Толстого, нужны самые простые, наивные вещи — прямое правдивое слово, «искренность и серьезность отношения к своему предмету» (65, 121).

Толстой в своих статьях расшатывает, нарушает законы журнальной публицистики, ориентированной на массовую аудиторию, требующей полемики «с задором». От публицистического слова он идет к проповеди и воззванию — монологу, где поверх актуальной «социальности» страстно высказываются «простые», но забытые истины, обращенные к человеку и человечеству.

⁵⁰ В числе таких талантливых, но слишком спорных картин Толстой называет и «Вестники воскресения» (1867) любимого им Н. Н. Ге. Многочисленные факты полемики и скандалов политического и идеологического характера по поводу картин Верещагина см.: Лебедев А. К., Солодовников А. В. В. Верещагин. С. 124–127, 139–140 и др.).

DOI: 10.31860/0131-6095-2023-1-177-190

ФИНАЛЬНЫЕ СЦЕНЫ ДРАМЫ Ф. ШИЛЛЕРА «ДОН КАРЛОС» В НЕИЗДАННОМ ПЕРЕВОДЕ А. И. КУПРИНА

(ПУБЛИКАЦИЯ © В. Н. БЫСТРОВА)

Мысль перевести драматическую поэму Ф. Шиллера «Дон Карлос» возникла у А. И. Куприна в конце 1918 года при непосредственном участии и содействии М. Горького и Ф. Шаляпина. В то трудное время созданное по инициативе Горького издательство «Всемирная литература» привлекло к сотрудничеству многих русских художников слова. Среди них был и Куприн. Сам писатель свидетельствовал: «...я по его (Горького. — В. Б.) предложению перевел для „Всемирной литературы“ пьесу Шиллера „Дон Карлос“. Я засел за эту кропотливую, ответственную и требовавшую большой усидчивости работу».¹ Кроме того, предполагалось и сценическое воплощение текста.

В начале 1919 года критик А. А. Измайлов писал: «Сейчас он (Куприн. — В. Б.) переводит одну из драм Шиллера. Своеобразный *tour de force*.² Я видел страничку его сильных сжатых стихов с могучими шиллеровыми эпитетами. Стихотворство это *vocation manquée*³ Куприна. Если бы он не был превосходным прозаиком, он мог бы стать поэтом».⁴

Дочь Александра Ивановича, Ксения Куприна, вспоминала: «Я помню, с каким вдохновением отец начал работать над переводом. Подстрочник ему подготовил мой учитель немецкого языка Ноенкирхен, чудесный старик, влюбленный в язык Гете и Шиллера. Он был прикован к постели тяжелой болезнью, и я после его увлекательных

¹ Цит. по: Вержбицкий Н. К. Встречи с Куприным. Пенза, 1961. С. 52.

² подвиг (фр.)

³ неосуществленное призвание (фр.)

⁴ Измайлов А. Что делается в литературе // Вестник литературы. 1919. № 1–2. С. 8.