

**В.М.
ТАРШИН**
—
СОЧИНЕНИЯ

В.М. ТАРШИН




В. М. ГАРШИН

С портрета работы И. Е. Репина (1884 г.)

В. М. ГАРШИН

СОЧИНЕНИЯ



*Государственное Издательство
Художественной Литературы
Москва ~ 1955*

*Тексты произведений В. М. Гаршина
печатаются по изданию: В. М. Гаршин.
Сочинения. Гослитиздат. М.—Л. 1951.*

**ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ И ПРИМЕЧАНИЯ
Г. А. БЯЛОГО**

В. М. ГАРШИН

Творчество В. М. Гаршина складывалось в условиях пореформенного строя, когда Россия окончательно стала на буржуазный путь развития. Капитализм энергично внедрялся в жизнь страны и с каждым годом упрочивал свои «мирные» завоевания. «Конечно, — писал В. И. Ленин, — и в эту эпоху, приблизительно отмечаемую годами 1871—1914, «мирный» капитализм создавал условия жизни, весьма и весьма далекие от настоящего «мира» как в военном, так и в общеклассовом смысле. Для $\frac{9}{10}$ населения передовых стран, для сотен миллионов населения колоний и отсталых стран эта эпоха была не «миром», а гнетом, мучением, ужасом, который был, пожалуй, тем ужаснее, что казался «ужасом без конца» (Сочинения, т. 22, стр. 91).

В России к ужасам капитализма присоединились еще и те мучения, которые терпели народные массы из-за многочисленных остатков крепостничества, сохранившихся после реформы 1861 года. Сграбленное реформой крестьянство разорялось и голодало; рабочий класс подвергался свирепой эксплуатации; положение широких масс было невыносимо тяжелым.

В 60-х годах царское правительство вынуждено было произвести некоторые буржуазные преобразования, но уже начиная с середины 70-х годов оно решительно повернуло вспять, стремясь возвратить, что можно, из дореформенных порядков. Эта реакционная политика «контрреформ» соединялась с либеральными обещаниями, с демагогическими фразами, с туманными намеками на возможность новых буржуазно-конституционных реформ.

Демагогический характер правительственной политики особенно ярко проявился во время русско-турецкой войны 1877 года. Этой войне предшествовала освободительная борьба балканских славян

против турецкого владычества. Борьба угнетенного славянства вызвала горячее сочувствие в России, среди трудового народа и демократической интеллигенции. Русская армия сражалась отважно и упорно. В результате русско-турецкой войны балканские славяне были освобождены от турецкого ига. Разумеется, царское правительство было меньше всего заинтересовано в том, чтобы освобождать угнетенные народы; оно стремилось утвердить свое влияние на Балканах и лицемерными фразами о сочувствии делу славянской свободы обмануть общественное мнение. При помощи войны оно пыталось также отвлечь внимание народа от положения дел внутри страны и тем самым ослабить нараставшее брожение.

Экономический гнет и реакционная политика Александра II вызвали недовольство среди крестьян, рабочих, демократической интеллигенции. Вместе с тем в то время еще не было революционной организации, которая могла бы успешно руководить движением масс. Народники вели свою работу на основе ошибочных, утопических теорий. Попытки «хождения в народ» закончились провалом, а убийство Александра II, совершенное народниками 1 марта 1881 года, «не принесло никакой пользы народу. Убийствами отдельных лиц нельзя было свергнуть царское самодержавие, нельзя было уничтожить класс помещиков. На место убитого царя появился другой — Александр III, при котором рабочим и крестьянам стало жить еще хуже» (История ВКП(б), Краткий курс, 1945, стр. 12).

В. И. Ленин писал об этом историческом периоде: «...революционеры исчерпали себя 1-ым марта, в рабочем классе не было ни широкого движения, ни твердой организации, либеральное общество оказалось и на этот раз настолько еще политически неразвитым, что оно ограничилось и после убийства Александра II одними ходатайствами... Все эти осторожные ходатайства и хитроумные выдумки оказались, разумеется, без революционной силы — попом, и партия самодержавия победила...» (Сочинения, изд. 4, т. 5, стр. 40—41).

Только в 90-х годах, под влиянием роста рабочего движения, начался новый общественный подъем. До этого времени, в течение 80-х годов, Россия переживала тяжелые дни. Установилась жестокая политическая реакция, начался поход против просвещения, против демократической печати, были закрыты передовые журналы, уцелевшие революционные группы и кружки подвергались разгрому, воцарился свирепый полицейский террор.

Реакционные писатели испуганно призывали к «ретроградным реформам». В журнале «Русский вестник», в газете «Московские ведомости», где господствовал Катков, столп и оплот реакционной журналистики того времени, в повестях и рассказах, в критических

статьях и политических обзорах изо дня в день раздавались призывы к борьбе с демократическим движением, с прогрессивной литературой, с передовыми органами печати.

Под влиянием реакции 80-х годов началось разложение народничества, его политическое перерождение. Революционные традиции в народничестве меркли и тускнели, наступал период либерального народничества с его бескрылым прожектерством, с теорией «малых дел», с «аптечками» и «библиотечками».

Всем этим реакционным течениям противостояла передовая русская литература, решительно выступавшая против тлетворного духа реакции. Именно в 80-х годах Лев Толстой, окончательно порвавший с господствующими классами, обрушивается на буржуазно-помещичье государство и его официальную идеологию. Он подвергает беспощадной критике весь современный общественный порядок, основанный на денежном могуществе и на произволе государственной власти. Он разоблачает как явный деспотизм русского самодержавия, так и скрытый деспотизм буржуазных государств Запада. Он не оставляет камня на камне от демагогического фразерства либералов. Критический реализм достигает в его творчестве сокрушительной силы.

М. Е. Салтыков-Щедрин в «Письмах к тетеньке», в «Современной идиллии», в знаменитых «Сказках» показывает самодержавно-капиталистический строй в его ужасающем безобразии и цинической наготе. Применяя метод сатирического гротеска, Щедрин вскрывает природу общественно-политической реакции, ее единую сущность и бесконечно разнообразные формы, от самых диких и злобных до самых «мирных» и цивилизованных. Он изображает также проделки и ухищрения разного рода капиталистических хищников — Колупаевых, Разуваевых, Деруновых. С брезгливым презрением рисует сатирик благонамеренных обывателей, трусливых и жалких, до судорог напуганных бесчинствами реакции и наглостью хищников.

В течение многих лет Щедрин руководил «Отечественными записками». Это был самый передовой русский журнал, отстаивавший и продолжавший революционно-демократические традиции. В 1884 году журнал был закрыт правительством, и это был тяжелый удар для всего демократического лагеря русской литературы.

Рядом с Салтыковым-Щедриным стоял Глеб Успенский, неутомимый исследователь народной жизни, давший замечательные картины русской пореформенной действительности. Успенский показал жестокую сущность капиталистических порядков, обездоливших трудящегося человека, превративших его в ничтожную «дробь» («Живые цифры»). Его произведения были проникнуты скорбью и болью. Наряду с фигурами людей из народа в них возникал образ интелли-

гентного человека, с болезненной остротой воспринимающего несправедливость «купонного строя», человека тревожной мысли и «больной совести».

В конце 70-х и начале 80-х годов в русской литературе зазвучали молодые голоса новых писателей-реалистов. В эти годы вошел в литературу А. П. Чехов, сразу выступивший против «героев времени» — охранителей порядка, чиновников по должности и в душе, против добровольных холопов, обезличенных обывателей, против самодовольных, сытых мещан. В 80-х годах развернулась деятельность В. Г. Короленко, призывавшего к «гневной чести», к противоборству и отпору силам, враждебным человеку и человечности.

К этим выдающимся представителям русского критического реализма конца XIX века принадлежал и Всеволод Михайлович Гаршин.

В. М. Гаршин родился 2 февраля 1855 года в Бахмутском уезде Екатеринославской губернии в дворянской семье скромного достатка. Первые детские впечатления Гаршина были связаны с военным бытом, с полковой обстановкой: его отец был военный — офицер кирасирского полка. В доме Гаршиных бывали сослуживцы отца, участники недавно закончившейся Крымской кампании. Нередко велись там разговоры о различных эпизодах героической обороны Севастополя, и будущий писатель внимательно прислушивался к волнующим рассказам о войне.

Воспитателем Гаршина был П. В. Завадский — человек, причастный к революционному движению, участник тайного общества, поддерживавшего связи с Герценом. Благодаря своему домашнему учителю уже с детских лет Гаршин вошел в круг интересов передовых демократических кругов. Даже читать он выучился по старой книжке революционно-демократического журнала «Современник». В своей автобиографии Гаршин отметил, что восьми лет от роду он читал «Что делать?», в то самое время, когда Чернышевский сидел в крепости.

В 1864 году Гаршин был определен в одну из петербургских гимназий. В гимназические годы Гаршин много читал; он интересовался социальными вопросами и наряду с этим проявлял большую склонность к естественным наукам. Наблюдения над природой, над растительным и животным миром были любимым занятием Гаршина-подростка. Этот интерес к естествознанию он сохранил на всю жизнь.

О Гаршине-гимназисте современники вспоминают как о вдумчивом, живом и любознательном юноше; они отмечают его мягкое от-

ношение к людям и сильно развитое чувство справедливости. Очень рано появились у Гаршина смутные стремления к борьбе с «мировым злом». Один из товарищей Гаршина по гимназии впоследствии так писал об этом: «Нередко бывало, что этот веселый на вид, беззаботный гимназист вдруг присмирееет, смолкнет, будто недоволен собой и окружающим, будто горько ему, что кругом недостаточно умного и хорошего. Иногда при этом с уст его срывались замечания о том, что необходимо бороться со злом, и высказывались подчас очень странные взгляды, как устроить счастье всего человечества».

Уже в гимназические годы Гаршин отличался болезненной чуткостью ко всем проявлениям социального зла и неправды. Тягостные впечатления общественной жизни унетали его, терзали его совесть и рано довели до тяжелого нервного заболевания, приступы которого, хотя и редкие, выводили Гаршина из состояния душевного равновесия.

В 1874 году Гаршин окончил гимназию. Он мечтал поступить в университет или в крайнем случае в Медицинскую академию, но воспитанников реальных гимназий туда не принимали, и он вынужден был поступить в Горный институт. Будучи студентом, он сблизился с кружком молодых художников-передвижников, представителей демократического направления в живописи.

Учение Гаршина в институте было прервано военными событиями. В апреле 1877 года началась война с Турцией. В. М. Гаршин сразу же решил поступить добровольцем в действующую армию. О своем решении он написал матери: «Я не могу прятаться за стенами заведения, когда мои сверстники лбы и груди подставляют под пули. Благословите меня». И получил в ответ короткую телеграмму: «С богом, милый». В Кишиневе Гаршин был зачислен рядовым в один из пехотных полков. Вместе с простыми солдатами, искренно полюбившими молодого студента-добровольца, он проделал тяжелый поход по Дунаю, и 11 августа, в сражении при Аясларе, был ранен в ногу. По окончании войны Гаршин был произведен в офицеры, но меньше чем через год вышел в отставку.

Еще в студенческие годы Гаршин начал печататься. В 1876 году он опубликовал свой первый газетный очерк «История Энского земского собрания», затем напечатал несколько критических статей о живописи. Вернувшись из армии, он целиком отдался литературному творчеству и стал постоянным сотрудником «Отечественных записок».

Первое печатное произведение Гаршина, «История Энского земского собрания», отличается значительной социальной остротой. В небольшом по объему газетном фельетоне Гаршин поднял самые жгучие вопросы времени: он говорил о голоде в деревне и о полном равнодушии к голоду земских деятелей, далеких от народа и чуждых ему. Голодающих крестьян эти господа объявляют пьяницами, лентяями и дармоедами. Гаршин показывает, что в клетете на народ объединяются и мрачные крепостники и либералы, ликующие по поводу предстоящих «преобразований».

Эта сатира на земские учреждения была создана в то самое время, когда либералы разных оттенков превозносили земство как основу народного самоуправления, как одно из главных завоеваний эпохи «великих реформ». К этим реформам, столь превознесенным либералами, Гаршин обнаружил более чем скептическое отношение и в стихотворении, написанном 19 февраля 1876 года к 15-летию «освобождения крестьян». «Ржавые оковы» крепостничества упали на землю, говорит поэт, но народу от этого не стало легче.

...Бесстыдная толпа
Не дремлет; скоро вьются сети,
Опутано израненное тело,
И прежние мученья начались!..

Мученьям народа посвящен был и прославивший Гаршина рассказ «Четыре дня», написанный под свежим впечатлением русско-турецкой войны и помещенный в 1877 году в «Отечественных записках».

К событиям на Балканах Гаршин с самого начала относился с напряженным и трепетным вниманием. Борьба балканских славян за свободу и независимость привлекла сочувствие многих передовых людей России. В сербскую армию, сражавшуюся с турецкими поработителями, направились много русских добровольцев. Среди них были участники революционного движения, были люди хотя и далекие от революции, но тем не менее увлеченные идеей освободительной войны, были даже и простые крестьяне.

В. М. Гаршин горячо сочувствовал добровольческому движению. В стихотворении, посвященном проходам добровольцев, он писал:

Мы не идем по прихоти владыки
Страдать и умирать;
Свободны наши боевые клики,
Могуча наша рать...

Эти строки показывают, что Гаршина привлекал именно освободительный характер войны. Его радует, что «боевые клики» сво-

бодны, что участники войны идут в бой не «по прихоти владыки». Повидимому, именно из-за этих строк стихотворение Гаршина не могло быть напечатано. Царское правительство поддерживало славянское движение далеко не бескорыстно, и какие бы то ни было попытки отделить побуждения русских добровольцев от расчетов самодержавного «владыки» не могли встретить сочувствия в официальных сферах. Там были заинтересованы в создании иллюзии полного единства самодержавия и народа.

Многие демократически настроенные люди понимали, что царизм пытается использовать дело славянского освобождения в своих целях. Это порождало у них мучительные колебания и внутренний разлад между стремлением помочь славянам и нежеланием помогать царизму.

Характерно отношение к войне «Отечественных записок». Вначале журнал отнесся к славянской борьбе с полным и безусловным сочувствием, но в дальнейшем, когда истинные намерения русского царизма обнаружились с полной очевидностью, «Отечественные записки» заняли более скептическую позицию: сочувствие славянам, разумеется, осталось, но появилось стремление дать почувствовать читателям сложность исторической обстановки.

Это ощущение сложности характерно и для рассказа Гаршина. Герой «Четырех дней», родственник по настроениям самому писателю, пошел воевать вдохновленный освободительной идеей. Но мы застаем его в рассказе уже в тот момент, когда прежнего воодушевления в нем нет, когда в его душе зародилось сомнение в необходимости этой войны. Размышления героя и составляют содержание рассказа.

Герой Гаршина лежит раненый на поле сражения. Он должен умереть и спасается только благодаря счастливой случайности. В газетах будет сказано несколько строк о числе раненых и о том, что убит один. Задача Гаршина и заключается в том, чтобы показать, что значит реально: «убит один». Один рядовой, забытый на поле сражения, — это прежде всего человеческая личность, это целый сложный мир мыслей, страданий, вопросов, чувств. В рассказе разворачивается идейная драма осознания войны, ее природы, ее значения для человека, вовлеченного в ее круговорот. Драма собственно начинается в тот момент, когда в рассказе появляется второй герой — убитый солдат турецкой армии, «он», как часто мысленно называет его рядовой Иванов. В сознании Иванова с полной ясностью возникает мысль, требующая ответа: «Передо мною лежит убитый мною человек. За что я его убил?»

На этот вопрос герой Гаршина не может найти ответа. В самом деле, убитый — это феллах, то есть египетский крестьянин. Он —

«работник и кормилец». Он виновен в войне не больше, чем убивший его русский доброволец. Совершенно ясно, что они не виноваты оба: ни русский студент-доброволец, ни египетский мужик. Они оба — жертвы войны. Виновных надо искать не среди рядовых обеих воюющих сторон — этот вывод напрашивается сам собой. Кто истинные виновники — этого Гаршин не знает и об этом не говорит своему читателю. Его цель — заставить читателя думать, показать ему, что дело не сводится к вопросу о личной ответственности тех или иных людей. Гаршину ясно одно: война противоестественна и враждебна человеку. Ее повседневные проявления — это боль, раны, кровь, бессмысленные убийства.

И тем не менее, зная герой Гаршина заранее, что ему предстоит пережить, он все равно пошел бы воевать. Он не в состоянии понять и объяснить природу и сущность войны, но он не может противиться естественному чувству справедливости, которое заставило его бросить книги и взять в руки винтовку. Он презирает низменный эгоизм интеллигентных обывателей, которые произносят лицемерные слова о героизме и любви к родине, а про людей, подобных добровольцу Иванову, говорят: «Ну, юрловый! Лезет, сам не зная чего!» Гаршин предпочитает таких «юрловых», которые идут на войну, повинаясь непосредственному чувству долга. Эти люди сродни простым солдатам, честно и мужественно выполняющим свои воинские обязанности. «Они идут так же, как и мы, «сознательные», проходят тысячи верст и держатся так же, как и мы, или даже лучше». С этими людьми сближается герой Гаршина на войне. Когда раненого Иванова находят солдаты, ефрейтор Яковлев кричит: «Господи! Да никак он жив? Барин Иванов! Ребята! Вали сюда, наш барин жив!» Здесь кратко, намеком, в духе всего рассказа обозначена дорогая для Гаршина тема — тема интимного дружеского общения интеллигентного человека демократических убеждений с простым крестьянином-солдатом во время войны. Радостный выкрик ефрейтора Яковлева — это как бы случайный обрывок не рассказанной здесь повести о том, как доброволец-студент Иванов завоевал расположение и любовь простых солдат.

Идеи и образы «Четырех дней» нашли естественное продолжение в рассказе «Трус» (1879). Здесь Гаршин показывает человека, потрясенного сознанием неисчислимых бедствий, которые война приносит людям. Как и в «Четырех днях», от его имени ведется рассказ, первая фраза которого гласит: «Война решительно не дает мне покоя». Он не может понять, почему война воспринимается как нечто нормальное, в то время как гибель от несчастного случая все считают бедствием, катастрофой.

В рассказе «Трус» гибнет от гангрены молодой студент Кузьма. Гаршин, не скупясь на страшные подробности, описывает его раны, мучения, показывает последовательные стадии болезни, в конце концов сводящие больного в могилу. Это создает как бы фон и своеобразный зловещий аккомпанемент к размышлениям главного героя. Страдания Кузьмы выступают как своего рода мерило, которым определяется размер народного бедствия: «Кузьма кажется мне единицею, одной из тех, из которых составляются десятки тысяч, написанных в реляциях».

Рассказ Гаршина отражает стремления лучших людей его времени понять природу, характер, причины войны вообще, данной войны в частности. Напряженные раздумья героя не приводят его к решению вопроса; он ни на секунду не выходит из состояния внутренней тревоги и недоумения. Это не значит, однако, что герой «Труса» показан как непротивленец. Напротив, он считает своим долгом пойти на войну, уклонение от участия в ней он счел бы бесчестием для себя. Он не может и не хочет отделить себя от народа во время общего бедствия. Оставаясь при всех своих недоумениях, мучительных и неразрешенных, герой Гаршина понимает, что «война есть общее горе, общее страдание».

В конце 70-х годов Гаршин задумал большую работу на тему о войне. Это должен был быть цикл рассказов под общим заглавием: «Люди и война». Замысел этот не осуществился. В 1880 году было опубликовано начало цикла, перепечатанное затем как отдельный рассказ под названием «Денщик и офицер». Судя по этому рассказу, можно думать, что Гаршин намеревался показать в своем цикле простой народ и его отношение к войне. Те самые люди, ради которых пошел в действующую армию герой «Труса», должны были, повидимому, стать главными персонажами нового произведения. Герой рассказа Гаршина — денщик Никита — это «низенький человек, с несоразмерно большим животом, унаследованным от десятков поколений предков, не евших чистого хлеба, с длинными, вялыми руками, снабженными огромными черными и заскорузлыми кистями». Никита хорошо знаком с бедами и невзгодами деревенской жизни, с лютой бедностью, голодом, непосильным трудом. Деревня, показывает Гаршин, находится под гнетом кулацкой кабалы. Приемный отец Никиты в долгу у мужика в новой дубленке, большой бараньей шапке и хороших сапогах.

Другая сила, угнетающая мужика, — это сила самодержавно-бюрократического режима, сила тупая, жестокая, бессердечная. Никиту «забрили» в солдаты только потому, что по неграмотности при-

емного отца он не был усыновлен формальным порядком. Возможно, что, вернувшись домой из армии, Никита столкнется с несправедливой бедой и полным разорением родного гнезда. Повидимому, эта мысль все время угнетает денщика, и в финальном сне, быть может вешем, чудится ему, что после его возвращения домой «вся изба наполняется людьми; всё деревенские знакомые, но лица у них какие-то чудные. «Здравствуй, Никита, — говорят ему. — Твоих, брат, никого нету, всех бог прибрал! Все померли...»

Оказывается, что все, чем грозит Никите отрыв от семьи и хозяйства, он должен переносить ради того, чтобы облегчить бездельную жизнь молодого офицера, пустельного и пошловатого. Офицерик этот, незначительный сам по себе, становится особенно ничтожен в сопоставлении с Никитой, в котором автор видит настоящего человека, с душой и сердцем, человека, способного к подвигу и самопожертвованию. На бессмысленном ученье «словесности» Никита не может объяснить, что такое знамя и что такое солдат. И вместе с тем «Никита очень хорошо знает, что такое солдат и что такое знамя; он готов со всевозможным усердием исполнять свои солдатские обязанности и, вероятно, отдал бы жизнь, защищая знамя».

В последнем военном рассказе «Из воспоминаний рядового Иванова» Гаршин вновь возвращается к вопросу о взаимоотношении интеллигенции и народа.

Как всегда, люди из народа, простые солдаты вызывают восхищение автора своей нравственной силой, горячим патриотизмом, верностью воинскому долгу. Характерна в этом отношении сцена присяги в главе седьмой. Молодые вольноопределяющиеся с волнением произносят слова старинной воинской присяги. «Не щадя живота», — громко повторили все пятеро в один голос, и, глядя на ряды сумрачных, готовых к бою людей, я чувствовал, что это не пустые слова». Чувство воинского долга живет в сердцах солдат и определяет все их поведение. В этой готовности «не щадя живота» нести все опасности и тяжести военного похода объединяются и простые солдаты и лучшие представители демократической интеллигенции, стремящиеся к тесному и полному сближению с народом.

В способности сблизиться с народом Гаршин видит главную нравственную ценность интеллигентного человека. Герой рассказа, рядовой Иванов, прежде всего дорог автору тем, что чувство близости с народом составляет главную черту его характера. Когда Иванову предлагают перебраться в офицерскую палатку, он отказывается, говоря: «Мне ведь с солдатами больше бывать приходится. Лучше уж совсем с ними». И он в самом деле совсем с ними. Он не «опрощается», не подделывается к ним, не проповедует, не

учит; он живет с ними одной жизнью, становится для них своим человеком и в этом находит внутреннее удовлетворение.

Прямую противоположность герою рассказа представляет образ офицера Венцеля. Рисуя этого сухощавого, бледного и нервного молодого человека, умного и утонченного, Гаршин показывает, к чему ведет разобщение с народом. Оно доводит Венцеля, человека с хорошими задатками, до презрения к народу, до холодной жестокости и бессердечного мучительства. Венцель не злодей по натуре, в нем есть даже добрые чувства, и вместе с тем в глазах автора он преступник, виновный перед народом страшной виной.

Война, разумеется, не была для Гаршина единственным проявлением социального зла. В рассказах, посвященных мирной жизни, Гаршин рисует обычные, будничные факты действительности, из которых складывается цельная картина прочно укоренившегося в России капиталистического строя с его бездушием, жестокостью, властью денег, бесчеловечной эксплуатацией рабочих. Здесь Гаршин берет социальные противоречия в их привычных формах, в их будничном обличье; эти противоречия особенно страшны: они настолько примелькались, что стали незаметны для обычного взгляда. Чтобы увидеть их, нужно внезапно прозреть, ужаснуться, пережить душевную катастрофу, которая выведет человека из пассивного участия в этом зле: или заставит его уйти из жизни, или поставит во враждебные отношения к царству социальной неправды. Герой Гаршина внезапно сталкивается с фактом общественной неправды, этот факт будит его мысль и совесть, заставляет мучительно задуматься над своим положением. Героиня рассказа «Происшествие» (1879), Надежда Николаевна, молодая интеллигентная девушка, которую жизненные обстоятельства толкнули на страшный путь проституции, начинает размышлять над своей судьбой. Этим открывается рассказ. Первая фраза его гласит: «Как случилось, что я, почти два года ни о чем не думавшая, начала думать, — не могу понять». Такое начало как нельзя более характерно для гаршинского рассказа. Герой начинает думать, разбираться в своем личном положении, в общественном устройстве, и с этого начинается рассказ. Надежда Николаевна с раздражением и горечью говорит о своем прошлом и настоящем. Она знает ясно, что выхода для нее никакого нет и не может быть, кроме самоубийства, и она готова к этому шагу. Еще два-три года, а «потом в Екатериновку». «На это меня хватит, не испугаюсь».

Надежда Николаевна потому считает свое положение безвыходным, безнадежным, что видит в нем не просто случайность личной

судьбы, а закономерность общественного строя. В условиях этого строя ее страшная и позорная профессия «нужна, необходима». У нее свой «пост», своя должность, узаконенная современным государством и оправдываемая апологетами капиталистического общества. В самом тоне речи Надежды Николаевны, в ее словах, возгласах, интонациях Гаршин передает сложную совокупность чувств «презренного и презирающего существа»: здесь и горечь, и холодная ненависть ко всем прямым и косвенным виновникам ее позора и несчастья, и недоверие к людям, и сквозь этот мрак робко и несмело пробивающаяся жажда жизни.

Такова, по Гаршину, одна сторона социальной трагедии — физические и нравственные страдания невинно обреченных существ. Другая сторона трагедии состоит в том, что эти страдания лишают душевного спокойствия и возможности жить мыслящих и чувствующих людей, не принадлежащих к числу обреченных. Так, в «Проклещении» Никитин, бескорыстно любящий Надежду Николаевну и потрясенный сознанием невозможности спасти ее, погибает сам. Он гибнет оттого, что «должность» Надежды Николаевны убила в ней веру в возможность собственного возрождения и в чистоту намерений других людей. «Должна ли я думать, что есть хорошие люди, когда из десятков, которых я знаю, нет ни одного, которого я могла бы не ненавидеть?» — говорит Надежда Николаевна, и эти слова звучат как приговор и ей самой и любящему ее человеку.

Жертвы общественной неправды и люди, чувствующие кровную заинтересованность в их судьбе, — вот две категории людей, которым Гаршин отдает свое сочувствие. Люди, равнодушные к социальной несправедливости, стоят для Гаршина в одном ряду с хищниками и беззастенчивыми карьеристами. В рассказе «Встреча» (1879) Гаршин сближает обе эти категории. Учитель Василий Петрович полон самых благородных намерений, в его голове шевелятся «красивые и приятные мысли». Его внутренний монолог пестрит высокими словами: «искра божья», «сбросить с себя иго тьмы» и т. д. и т. п., но это всё шаблонные фразы, шаблонные формы мысли, это все вычитано в книгах и не стало внутренним убеждением. Вот почему от возвышенных предметов он быстро и незаметно переходит к вещам гораздо более прозаическим, но не менее для него приятным: к хорошей цене за уроки, к рекомендательным письмам на имя местных тузов, к своей незесте, ожидающей, пока ее жених не скопит тысячи рублей, необходимых для первоначального обзаведения.

При встрече с наглым казнокрадом Кудряшовым, во время цинически откровенных саморазоблачений последнего, какой-то тайный голос шепчет Василию Петровичу: «Ну, так что ж?» И Кудряшов

прав, когда говорит своему собеседнику и гостю: «не возмущаю я тебя, да и все», «вражды ты ко мне никакой чувствовать не можешь». В этом и заключается осуждение людей, подобных Василию Петровичу: в них нет активной вражды ко злу, они косвенно поддерживают его. Гаршин не делает различия между хищниками и их невольными пособниками из числа благонамеренных либеральных болтунов. Откровенный циник-делец и человек без твердых убеждений, без чувства личной ответственности за общественную неправду, принимающий за убеждения и принципы жалкие обрывки на веру принятых фраз — для Гаршина оба в одной цене.

В этом рассказе нет гаршинского героя, человека потрясенной совести и огорченной мысли. А только эти люди способны, по Гаршину, противопоставить себя миру насилия и искать достойный человека выход из тяжелых тупиков капиталистического строя. Среди таких людей едва ли не главную роль Гаршин отводит людям искусства. Именно искусство призвано будить мысль и совесть человека, выводить его из состояния пассивности и обывательского благополучия. Заставить человека увидеть зло и несправедливость, ужаснуться, почувствовать невозможность жить в мире вопиющей неправды, — вот что должно делать искусство, если оно претендует на подлинное значение в современном мире. «Ударь их в сердце, лиши их сна, стань перед их глазами призраком. Убей их спокойствием, как ты убил мое!» С этими словами обращается гаршинский художник Рябинин («Художники», 1879) к фигуре замученного каторжным трудом рабочего-котельщика, изображенного им на полотне. Таковы, по Гаршину, задачи искусства, враждебного капиталистическому строю, такова краткая формула его эстетики. Такое искусство по природе своей враждебно бесстрастному эстетизму, «искусству для искусства», уходящему от тягостных впечатлений жизни. В рассказе Гаршина «Художники» Рябинину, стороннику «беспокойного» искусства, представителю «мужичьей полосы» в живописи, стремящемуся перенести на полотно «растущие язвы» социального строя, противостоит сторонник «чистого искусства» Дедов, который видит в искусстве убежище от жизненных противоречий и убежден, что искусство существует «для воспроизведения изящного в природе». Что касается Рябинина, то он уверен, что искусство существует не для этого. Он мучительно размышляет над вопросами искусства, порою он начинает даже сомневаться в том, приносит ли оно существенную пользу людям.

В этих сомнениях Рябинина заложено стремление к действительному искусству, активно влияющему на жизнь. Теоретики искусства разных направлений толкуют о значении искусства. Рябинина же

волнует, какое влияние оно имеет, в чем его действительная сила, зачем оно. «Вечером, когда сумерки прервут работу, вернешься в жизнь и снова слышишь вечный вопрос: «зачем?», не дающий уснуть, заставляющий ворочаться на постели в жару, смотреть в темноту, как будто где-нибудь в ней написан ответ».

Рябинин не нашел этого ответа. Даже искусство, убивающее спокойствие людей, показалось ему мало действенным, не способным перевернуть жизнь, а именно этого-то и хочется Рябинину: «Вперед! еще целая жизнь, которую я, наверно, сумею повернуть по-своему (о! наверно сумею)»... Рябинин бросает искусство и отправляется в учительскую семинарию, чтобы стать народным учителем. В народ, к народу — вот куда ведет путь людей, подобных Рябинину. Если искусство мешает этому, они бросают его. Рябинин не понял роли и значения реалистического искусства, он не увидел его великой общественно-воспитательной силы, его связи с народом. В этом была его ошибка, но в этой ошибке, по мысли Гаршина, был и подвиг. Ради народных интересов, как он их понимал, Рябинин отказался от самого дорогого дела жизни. В деревне он «не преуспел», — многозначительно замечает Гаршин, и в этом заключена большая правда; не только Рябинин, но и все подобные ему представители демократической молодежи, устремившиеся «в народ», не преуспели. В 1879 году, когда был написан рассказ Гаршина, это уже было совершенно ясно. «Об этом когда-нибудь после», — такой фразой закончил Гаршин рассказ. Но и после об этом Гаршин также не написал. В подцензурной печати нельзя было рассказать о том, что делали Рябинины в деревне и почему они «не преуспели».

В противоположность Рябинину Дедов верит в свое искусство и удивляется людям, которые не могут найти в нем полного удовлетворения. «Не могут они понять, — говорит он, — что ничто так не возвышает человека, как творчество». И вместе с тем, — подчеркивает Гаршин, — при всей показной возвышенности своих взглядов на искусство, Дедов, сторонник «чистого» творчества и бескорыстного созерцания, — не больше, чем делец: «чистое» искусство и торгашество, самое элементарное, идут рядом. Дедов с восторгом и завистью говорит о художниках, зарабатывающих большие деньги и выгодно продающих плоды „чистого“ творчества. С легкостью и непринужденностью переходит он от высокой поэзии к языку самой грубой прозы, к языку чистогана. И в этом, как подчеркивает Гаршин, есть своя логика: безразличное к страданиям трудящегося человека, искусство становится слугой тех самых солидных посетителей выставок, о которых говорит Рябинин: «Солидные господа с бычьими глазами поглазеют, потупят взоры в каталог, испустят не то мычание,

не то соленье и благополучно проследуют далее». Художник же, обслуживающий этих господ, перенимает взгляды и нравы своих хозяев.

Вместе с тем Дедов не обрисован Гаршиным одними непривлекательными чертами. Рисунок его характера сложен. Он добр, наивен, его любит Рябинин, он, по словам Рябинина, «наивен, как сам пейзаж», он кроток и мил, он способен справедливо оценить талант своего идейного противника. И в то же время он холоден и равнодушен, ничто не затрагивает его глубоко и сильно. Он говорит иной раз о страданиях трудящихся людей, и говорит об этом с полной искренностью, но от этой волнующей темы Дедов быстро переходит к успокоительным впечатлениям природы.

Противоположность между Дедовым и Рябининым в их отношениях к социальным противоречиям тонко показана Гаршиным в диалоге о рабочем-котельщике — «глухаре». Первые сведения о «глухарях» читатель узнает сначала от Дедова, который рассказывает об их мучениях обстоятельно и правдиво, даже сочувственно, но внутренне бесстрастно. Вслед за этим о том же говорит Рябинин; он записывает всего лишь несколько фраз, как будто спокойных, но каждая фраза звучит как крик боли: «Он сидел, согнувшись в комок, в углу котла и подставлял свою грудь под удары молота. Я смотрел на него полчаса, молот поднялся и опустился сотни раз. Глухарь корчился». И последняя фраза — как клятва: «Я его напишу».

В рассказе «Художники» Гаршин зовет людей искусства и передовую интеллигенцию к сближению с народом, к уходу «туда», «в это горе», настоящее, не надуманное. Этот же призыв слышится и в рассказе «Ночь», в котором показано трагическое положение интеллигента, занятого личными «скорбями», оторванного от жизни родины, родного народа.

Гаршина восхищают люди, вступающие в борьбу за свободу, даже если эта борьба не приводит к победе. Об этом говорят рассказы «Attalea princeps» и «Красный цветок». В обоих произведениях в аллегорической форме отражены черты, характерные для поколения революционеров-разночинцев 70-х годов. Героями этих произведений являются борцы — мужественные, но одинокие, еще не связанные с народом, обреченные на гибель.

В «Attalea princeps» изображена оранжерея, в которой томятся «заключенные растения». «Для растений нужен был широкий простор, родной край и свобода». Мятежная пальма начинает одинокую борьбу за освобождение. Она гибнет в этой борьбе, но гибнет героически: ей удастся пробить потолок стеклянной тюрьмы и хоть ненадолго выйти на свободу. Но для Гаршина, как и для его героинь,

этот подвиг недостаточен. Пальма освободилась из темницы, но и за ее пределами все печально, тоскливо и сумрачно. В этом смысл горького восклицания: «Только-то!», которым встретила пальма серый и унылый мир, открывшийся за решетками ее тюрьмы. Между тем в то время, когда Гаршин писал свой рассказ, тоскливый возглас Attalea мог быть воспринят как выражение безысходного пессимизма. К тому же скорбная участь Attalea была изображена в тонах трагической обреченности. Мертвую пальму выбрасывают на задний двор, прямо в грязь, и снег засыпает ее...

Однако эти ноты трагизма и безнадежности далеко не исчерпывают содержания гаршинской сказки. Пусть подвиг свободолюбия не принес плодов, — в глазах автора он все же возвышен и свят. Гаршин сумел выразить в «Attalea princeps» и понимание бесплодности борьбы одиночек, и восхищение их мужеством, и стремление к полному, ничем не омраченному счастью родного края.

К «Attalea princeps» близок по духу и смыслу знаменитый гаршинский «Красный цветок». Герой рассказа — безумец, томящийся в темнице — сумасшедшем доме. Идея этого «безумца» полна высокого значения. Он стремится к полному и окончательному уничтожению мирового зла. Он мечтает о таких временах, когда «распадутся железные решетки... и весь мир содрогнется, сбросит с себя ветхую оболочку и явится в новой, чудной красоте». Вступивший в борьбу со всем злом мира, гаршинский безумец достигает лишь призрачной победы, но он находит высшее счастье в том, что «умирает, как честный боец и как первый боец человечества».

К героизму, к самопожертвованию, зовет Гаршин и в рассказе «Сигнал». Железнодорожный сторож Семен, чтобы спасти от крушения поезд, поднимает красный флаг, смоченный собственной кровью. По натуре Семен вовсе не герой, но его делает героем любовь к людям, переполняющая все его существо. Такой человек не пожалеет жизни, чтобы спасти от гибели невинных людей. Это воплощенное человеколюбие и готовность к подвигу. Но не только эти свойства подчеркивает Гаршин в духовном облике своего героя. Семен показан сторонником кроткого смирения и противопоставлен человеку, страстно ненавидящему хозяев современной жизни. При этом сторонник борьбы приходит к тяжкому преступлению, а проповедник смирения — к подвигу самопожертвования. Здесь чувствуются отголоски реакционной толстовской «теории» «непротивления злу насилием», которая, как мы видим, оказала некоторое воздействие на Гаршина.

Несколько раньше «Сигнала» толстовские идеи появились в «Сказании о гордом Аггее». Гаршин переработал старинную ле-

генду, и пути этой переработки показывают приспособление ее к морали «самоусовершенствования», к духу и стилю толстовских «народных» рассказов. Гаршин зовет в «Сказании» не к активной борьбе с социальной несправедливостью, а к тому, чтобы смиренно служить «сырым и убогим», чтобы стать «слугой нищих».

Видя безрезультатность народнических попыток борьбы против самодержавного деспотизма и не зная других путей обновления русской жизни, Гаршин иной раз склонялся к толстовству, делал уступки ему, как показывают «Сказание» и «Сигнал». И все-таки толстовство не удовлетворяло Гаршина: его письма последних лет пересыпаны гневными возгласами против пресловутого непротивленчества. Идея активной борьбы со злом не была вытеснена из сознания Гаршина до конца его жизни.

А. П. Чехов в рассказе «Припадок», навеянном личностью Гаршина, так сказал о человеке гаршинского склада: «Есть таланты писательские, сценические, художнические, у него особый талант — человеческий. Он обладал тонким великолепным чутьем к боли вообще». Вот почему на многих произведениях Гаршина лежит отпечаток глубокой скорби. Его тяготила несправедливость общественного строя, и скорбный тон его творчества был формой протеста против социального уклада, основанного на бездушии и насилии. При всем том жизнь для Гаршина не теряла своего обаяния. «Для него мир был полон прекрасного, — писал о нем его друг, известный зоолог В. А. Фаусек. — Он не думал, что «жизнь мира есть грех и зло»; он тем более ненавидел зло, что оно было на его взгляд чудовищным контрастом с той радостью и красотой, которую он видел в мире».

В. М. Гаршин был не только писателем-беллетристом, но и выдающимся критиком живописи. Он написал ряд статей о художественных выставках 70—80-х годов и отозвался в этих статьях на работы многих русских художников, крупных и мелких.

В этих критических работах автор «Художников» заявил себя убежденным и горячим противником «искусства для искусства». Гаршин-критик признает лишь искусство правдивое, идейное, злободневное — в широком смысле этого понятия. Художник, который не ставит значительных социальных вопросов, не волнует, не потрясает читателя или зрителя, для Гаршина не художник, а лишь «фабрикант стенных украшений». Он едко иронизирует над мастерами, которые заботятся только об изяществе формы, стремясь к бессодержательной «красивости», к внешней «гармонии», к нейтральным, без-

обидным сюжетам. С той же страстью высказывается он и против протокольного фотографического, безидейного натурализма, проникавшего в литературу и живопись его времени. Гаршин хочет видеть произведения, в которых отражались бы «драматические моменты русской жизни». Отсутствие таких произведений он объясняет оторванностью художников от народа, от родины. Это стремление к народности искусства особенно обострилось у Гаршина в последние годы его деятельности, когда он стал писать рассказы, доступные по языку и стилю простому народу.

Гаршин пробовал свои силы в разных жанрах. С ранней молодости и до конца своей недолгой жизни он писал стихотворения, но ни одно из них не было опубликовано при жизни автора, да Гаршин и не видел в поэзии своего призвания.

Писал Гаршин и очерки. Выше говорилось о том, что первое опубликованное его произведение носило очерковый характер. Одновременно с «Четырьмя днями» был написан очерк «Аясларское дело», в котором намечены были темы последующих военных рассказов. В 1882 году Гаршин поместил в одной из харьковских газет две корреспонденции. Это были очерки о Петербурге, письма «на родину физическую с родины духовной». В очерках Гаршина чувствуется перо настоящего художника; в них есть превосходные описания, скупые, точные, простые, внешне даже суховатые и в то же время полные сдержанного волнения.

Однако самые характерные черты художественного дарования Гаршина сказались не в стихотворениях и не в очерках. В историю русской литературы он вошел прежде всего как большой мастер социально-психологического рассказа. Именно в рассказах он создал типические образы людей, неспособных мириться с бездушием капиталистического порядка. Герой рассказов Гаршина — «смирный, добродушный молодой человек, знавший до сих пор только свою книгу, да аудиторию, да семью... думавший через год-два начать иную работу, труд любви и правды», — внезапно сталкивается с каким-либо вопиющим фактом, типичным для буржуазного строя жизни. Это столкновение потрясает гаршинского героя и порождает глубокий нравственный кризис, который разрешается либо самоубийством («Происшествие»), либо уходом «туда», «в это горе» («Художники»). Такова схема рассказа Гаршина. В этом рассказе будничное перестает быть будничным; оно входит в поле зрения автора и читателя только тогда, когда теряет свои будничные очертания и внезапно приобретает характер давящего кошмара. Гаршин заост-

ряет трагизм жизненных ситуаций. Каждая встреча, любое происшествие перерастает свои бытовые рамки и становится под пером Гаршина трагедией всечеловеческого значения.

Вообще для Гаршина не существует единичных выражений жизненной неправды; в каждом конкретном образе зла он хочет увидеть «всю невинно пролитую кровь, все слезы, всю желчь человечества». Поэтому образы Гаршина часто приобретают характер аллегорий и символов; рядом с психологическим рассказом у Гаршина появляется аллегорическая сказка, а его шедевр — «Красный цветок» — представляет собой как бы скрещение этих двух гаршинских жанров. Двойственная жанровая природа «Красного цветка» подчеркивает закономерность объединения в творчестве Гаршина этих двух повествовательных линий. Они объединены стремлением показывать социальное зло во всей его наготе, без каких бы то ни было смягчающих обстоятельств, не отвлекая внимания читателя в какую-либо другую область, с тем чтобы все время поддерживать в нем напряженную работу мысли, чтобы «убить его спокойствие». «Ты скажешь, что вопрос уже поставлен? — говорит Гельфрейх в «Надежде Николаевне». — Верно! Но этого мало. Нужно задавать его каждый день, каждый час, каждое мгновение. Нужно, чтобы он не давал людям покоя».

В этом стремлении убивать спокойствие людей, лишать их сна, тревожить их совесть, Гаршин был не одинок. Рядом с ним стояли его старшие собратья по перу — Гл. Успенский, Салтыков-Щедрин, Л. Толстой. Современный литератор, считал Гл. Успенский, «преподносит нам целый воз, тяжело нагруженный камнями горя человеческого, и неопровержимо доказывает, что нам надобно сдвинуть с места этот непосильный, тяжелый груз» («Волей-неволей»). Ради того, чтобы этот воз был, наконец, сдвинут с места, Успенский и решался каждым своим рассказом «омрачать душу читателя, говоря ему при этом: «пусть читатель знает, что я делаю это, во-первых, с невероятными усилиями, что я должен руку с пером удерживать другою рукою, чтобы она писала, не ушла от бумаги и чернильницы, и, во-вторых, делая это, терзаюсь и мучаюсь и хочу терзать и мучить читателя, потому что эта решимость даст мне со временем право говорить о насущнейших и величайших муках, переживаемых этим самым читателем»...

Стремление Гаршина и Успенского «терзать и мучить» читателей было характерно для критического реализма пореформенной, но предреволюционной поры, когда мучения самых широких масс становились с каждым годом все более и более невыносимыми, а исторические пути выхода из страшного тупика были ясны еще очень

немногим. Далекий от пессимизма Щедрин так чувствовал и рассуждал в то время: «Я всё письма получаю с упреками, зачем стал мрачно писать. Это меня радует, что начинают чувствовать... Настоящее бы теперь время такую трагедию написать, чтобы после первого акта у зрителя аневризм сделался, а по окончании пьесы все сердца бы лопнули. Истинно вам говорю: несчастные люди мы, дожившие до этой страшной эпохи» (из письма А. Н. Островскому от 22 октября 1880 г.).

В создании такого беспокойного и трагического искусства видел Щедрин патриотический долг писателя-демократа. В сказке-элегии «Случай с Крамольниковым» (1881) Щедрин, рисуя образ литератора, близкого себе по духу и стремлениям, писал о том, что горячая и страстная преданность родине стала для него «живым источником болей, которые, непрерывно возобновляясь, сделались, наконец, главным содержанием его жизни, дали направление и окраску его деятельности. И он не только не старался утишить эти боли, а напротив, работал над ними и оживлял их в своем сердце. Живость боли и непрерывное ее ощущение служили источником живых образов, при посредстве которых боль передавалась в сознание других».

Рисуя этими чертами образ передового литератора, Щедрин как бы воссоздает художественный метод автора «Красного цветка». Как и щедринский Крамольников, передавая свою душевную боль в сознание людей, Гаршин никогда не уводил читателей в область отвлеченных вопросов, напротив, он приковывал внимание к тревогам сегодняшней жизни. Эту характерную гаршинскую черту отметил В. Г. Короленко, сопоставляя Гаршина с Львом Толстым («Всеволод Михайлович Гаршин. Литературный портрет». 1910).

«Князь Андрей (в «Войне и мире»), раненный на поле битвы, также смотрит на синее небо и тоже предается размышлениям (как и герой «Четырех дней». — Г. Б.), — пишет Короленко. — Но даже поверхностного взгляда достаточно, чтобы заметить совершенную самостоятельность гаршинского настроения. Князь Андрей весь уходит в созерцание таинственной синевы, далекой и непроницаемой. Земля для него исчезает, он весь поглощен тайною этой спокойной бесконечности... Во всяком случае эта тайна так бесконечно далека от тревог жизни, что в ней нет уже места вопросам о людских отношениях. Герой Гаршина тоже смотрит на небо, но строй его мыслей совершенно другой. Небо для него только явление природы, синева, мелькающая меж ветвей и листьев, а вся мучительная работа его мысли вращается в пределах доступного ему мирка, в центре которого лежит и разлагается убитый им человек. Вместо того, чтобы

стремиться к бесконечным тайнам, он мучительно разбирается в своем положении: я убил его? за что?..»

Не только в «Четырех днях», но и во многих других рассказах Гаршина его герой, чаще всего единомышленник автора, потрясенный страшной испорченностью жизни, «мучительно разбирается в своем положении», наедине с собой решает вопрос о своем поведении, о своем общественном долге. Рассказ Гаршина часто приобретает поэтому как бы монологический характер, характер раздумий, размышлений о самых острых, волнующих вопросах общественной жизни.

В середине 80-х годов в творчестве Гаршина начинаются поиски новых путей. Писателя перестает удовлетворять разработанный им ранее тип психологического рассказа. В этом рассказе все внимание автора сосредоточено было на духовной драме героя, а окружающий его внешний мир оставался в тени.

«Я чувствую, что мне надо переучиваться сначала, — писал Гаршин в 1885 году. — Для меня прошло время страшных, отрывочных воплей, каких-то «стихов в прозе», которыми я до сих пор занимался: материалу у меня довольно, и нужно изображать не свое Я, а большой внешний мир». В этом стремлении изображать «большой внешний мир» Гаршина поддерживал И. С. Тургенев, с вниманием и сочувствием следивший за деятельностью своего младшего современника. В 1880 году Тургенев писал Гаршину: «Каждый стареющий писатель, искренне любящий свое дело, радуется, когда он открывает себе наследников: вы из их числа». Гаршин действительно во многом наследовал Тургеневу и продолжал его традиции. С Тургеневым Гаршина роднит прежде всего тот принцип изображения человека, который характерен для тургеневского романа. Главные герои романов Тургенева, при всем индивидуальном своеобразии каждого из них, образовали в сознании читателей России и всего мира типический образ передового русского человека, сознающего свою личную судьбу в неразрывной связи с судьбами своей страны и находящегося в разладе с современной ему действительностью. Гаршин продолжил эту традицию; его герои воспринимают большие вопросы современности как самое важное и насущное дело своей личной жизни. В романах Тургенева идейные стремления героев всегда изображались на широком социально-культурном и бытовом фоне. В последние годы творчества Гаршин, как мы видели, также почувствовал потребность выйти на простор широкого эпического повествования.

При этом Гаршин вовсе не думал отказываться от коренных принципов своего «беспокойного» искусства. Задача заключалась в том, чтобы соединить изображение внутреннего мира людей, остро чувствующих личную ответственность за господствующую

в обществе неправду, с широкими картинами обыденной жизни «большого внешнего мира». В этом направлении Гаршин сумел сделать лишь первые шаги. Такие рассказы, как «Надежда Николаевна» или «Из воспоминаний рядового Иванова», — это только начальные попытки творчества в новой манере. Законченности и совершенства в новом стиле Гаршин не достиг. Смерть оборвала его искания.

В 1888 году здоровье Гаршина сильно пошатнулось. Как указал Гл. Успенский, близко знавший Гаршина, болезнь его «питали впечатления действительной жизни». А впечатления 80-х годов были мучительны и для здоровых людей, тем более непереносимы они были для больных нервов Гаршина. Гл. Успенский в статье «Смерть В. М. Гаршина» так характеризует эти «впечатления» реакционной эпохи, сгубившие автора «Красного цветка»: «Один и тот же ежедневный «слух» — и всегда мрачный и тревожный; один и тот же удар по одному и тому же больному месту, и непременно притом по больному, и непременно по такому месту, которому надобно «зажить», поправиться, отдохнуть от страданий; удар по сердцу, которое просит доброго ощущения, удар по мысли, жаждущей права жить, удар по совести, которая хочет ощущать себя... — вот что дала Гаршину жизнь после того, как он уже жгуче перестрадал ее горе». Со всеми этими ударами Гаршин не совладал. 19 марта 1888 года, накануне отъезда на Кавказ, он в состоянии тяжелой тоски бросился в пролет лестницы. 24 марта Гаршин скончался.

В одном из писем А. М. Горький говорил о высоком уважении, которого заслуживает русский писатель, «ибо это лицо почти героическое, изумительной искренности и великой любви сосуд живой». Далее, называя имена таких писателей, он рядом с Глебом Успенским, Герценом и Салтыковым поставил имя В. М. Гаршина.

У Гаршина не было ни революционного темперамента Герцена, ни гневной силы Салтыкова, ни такого знания народной жизни, как у Глеба Успенского, и все-таки недаром Горький вспомнил Гаршина в связи с этими писателями. Страстный гуманизм Гаршина, его горячая любовь к своей замученной родине, его искренний демократизм, его «талант человеческий» — все эти черты мировоззрения Гаршина обеспечивают ему законное место в почетном ряду писателей-демократов. Они дают ему также бесспорное право на внимание и любовь советского читателя.

Г. Бялый.

КОНКУРС НА ПОСТОЯННОЙ ВЫСТАВКЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Интересное зрелище представляет помещение постоянной выставки в день приема картин на ежегодный конкурс. В обыкновенно пустых комнатах выставки в этот день целая толпа: авторы картин, их знакомые, кое-кто из рецензентов, г. Григорович, заботливо распоряжающийся расстановкою представленных произведений. Все горячо критикуют новые картины, спорят, находят недостатки крупные и мелкие, заранее предполагают, кому достанутся премии. Только сами авторы держатся сдержаннее и не позволяют себе замечаний о картинах соперников.

Картины приносят одну за другою, расставляют. Бьет роковые четыре часа, после которых прием на конкурс считается закрытым. У некоторых поотлегло от сердца: «Ну, конечно! Лучше моего уж ничего не принесут: и З., и С., и Ш., и З-ский, которые тоже готовили к конкурсу картины, опоздали».

Тринадцать художников поспели выставить свои произведения. Четверо выставили пейзажи, пятеро — жанры, четверо — акварели. Количественно, сравнительно с прошлыми годами, конкурс не беден. Качественно — он особенно не выдается. Как и всегда, общее внимание главным образом привлекают пейзажи. Много раз уже было замечено, что пейзажная живопись у нас сделала больше, сравнительно с жанром, успеха. Что за причина этому явлению? Неужели бедность русской жизни и истории драматическими моментами, достойными перейти на полотно? Нет, этому нельзя верить! Причина лежит не в бедности сюжетов, а скорее в самих художниках. Они, как и вся наша интеллигенция, в большинстве случаев настолько оторваны от родной почвы, настолько мало знакомы с русскою жизнью, что сродниться с сюжетом русским, родным, прочувствовать его — для них дело весьма хитрое. А пейзаж — совершенный космополит. Было бы поэтическое чувство, да любовь к природе, да способности живописца вообще — вот вам и готов художник-пейзажист, и художник недурной.

Хотя и не следовало бы, скромности и буквы закона ради, прежде присуждения премий говорить об именах

экспонентов, но так как все они, без сомнения, уже известны экспертам конкурса, то я и решусь разоблачить хитрые монограммы, изображенные на присланных картинах. При этом прошу заранее извинения, если мне не удалось угадать художников по их кисти.

Четыре пейзажа представляют совершенно разные моменты природы. Г. Крачковский изобразил летний день; г. Волков — зимний вечер; г. Клевер — зимний день. Наконец, незнакомый мне художник, картина которого носит 4 номер, представил бурю на море у береговых скал.

Осматривая выставку, один присяжный критик, известный пейзажист, заметил при мне об одной из картин: «Это так хорошо, что из-за каких-нибудь 250 руб. премии такой вещи и писать не следовало». Эти слова ярко рисуют нам существующий между многими художниками взгляд на премию постоянной выставки. Написать картину, чтобы получить 250 руб., — вот цель. Написать картину так, чтобы она скорее была куплена, — вот мысль многих художников. К числу их с сердечным сокрушением я должен причислить и г. Клевера.

Его зимний день с пасмурным небом, ветлами, кабачком на проселочной дороге, мостиком, через который перешла какая-то баба (и охота этим пейзажистам ставить в пейзажи фигурки, которых они рисовать не умеют!), этот зимний день — премилая вещь. Она показывает искусную технику, знание зимнего пейзажа, бойкость кисти. Она показывает, что художник работает очень быстро: картина, очевидно, написана махом, в несколько дней. Но, при всех этих приятностях, на картину я смотрел с неприятным чувством. Так вот и казалось мне, что эта картина вышла не из рук художника-поэта, каким должен быть всякий художник, а с какой-то фабрики стенных украшений. Отлично повесить такую вещь на стену в гостиной и после обеда полюбоваться ею, сидя в креслах, куря сигару и утешая себя тем, что вот, дескать, «Клевера картина у меня висит. Было бы больше денег, купил бы еще и Айвазовского вещицу, да не хватает. Впрочем, и Клевер тоже в моде».

Могу утешить г. Клевера. И его картины будут когда-нибудь так же цениться, как картины И. К. Айвазовского. У большинства покупателей картин и того и другого не настолько развито художественное чувство, чтобы они

могли критически относиться к своим покупкам. Миленьякая вещьца модного живописца — ну, отчего ж ее и не купить? И пишите, г. Клевер, ваши вещи так, чтобы они были «миленькие». Пишите повкуснее, поярче, покрасивее, украшайте природу, как умеете. Делайте, словом, так, чтобы, останавливаясь перед вашей вещью, изящные барышни непременно произносили бы: «Ah! C'est joli»¹ — и дело в шляпе. Вы дойдете до г. Айвазовского. Вы будете писать свои зимы так, как он свои бури, луны и солнца, не трудясь брать для них свежие впечатления из природы, а просто помня, что сюда нужно положить кармину, сюда белил, туда кадмиуму. Вы вполне обратитесь в фабриканта стальных украшений. Но будут ли вам знакомы минуты высокого наслаждения художника-поэта, чувствующего, что он подошел к природе так близко, как только мог; человека, который, пиша картину, снова переживает счастливые минуты наслаждения живою природою?

Прекрасный зимний закат солнца выставил г. Волков. Очень трудно было догадаться сразу, что этот закат принадлежит Волкову, а не Клеверу. Только подходя ближе, я узнал автора картины. Мотив пейзажа совершенно клеверовский: снег с лужицею талой воды на первом плане, потом виднеющийся за березами яркокрасный закат. В этот избитый сюжет художник вложил много чувства. Если не говорить о некоторых ошибках г. Волкова, то вообще его картина — прекрасная вещь, и притом вещь, производящая на публику сильное впечатление красотою сочетания серых и розово-красных тонов неба и верно подмеченным рисунком облаков. Недостатки картины: неудавшийся снег на первом плане, будто сделанный из ваты, и чересчур темный колорит верхней части неба, не освещенной лучами заходящего солнца. Тон этой части неба гораздо темнее, чем снег первого плана, чего никогда не бывает в природе, где вечером тон неба всегда светлее самых светло окрашенных земных предметов. Отлично нарисованные и выписанные березы тоже освещены чересчур светло; на самом деле они должны были рисоваться на ярком зареве заката очень темными силуэтами. Несмотря на эти неважные недостатки, картина г. Волкова своею красотою и яркими красками невольно

¹ Ах, как красиво! (франц.).

привлекает на себя внимание входящего зрителя. Она, наверно, очень скоро найдет себе покупателя: такие картины публика любит. Живопись легкая, красивая, мотив знакомый; чего же больше?

Не думаю, чтобы большая картина г. Крачковского имела такой же успех; она не кидается в глаза, и насколько ярок и цветист «Закат» Волкова, настолько скромно «Забытое место» Крачковского.

Мы стоим на склоне высокого холма, обратясь лицом к его вершине, которая занимает весь первый план, понижаясь к правой стороне картины. Слева остатки какой-то стены; к ним ведут полуразвалившиеся ступени аспидной лестницы. Правее разбитые, покривившиеся каменные кресты нерусской формы; должно быть, кладбище было католическое. Все эти остатки запутались, заросли травой. Остатки стены почти закрыты гибкими ветками люциума. Около лестницы, в массе всевозможных трав, виднеются длинные желтые кисти коровьяка. Кресты тонут в опутавшей их траве, из которой резко выделяются темнозеленые стебли и яркоалые цветы колючего татарника. Кое-где между камнями поднимаются молоденькие кустики. Место это не пашут, не косят: камни развалин и крестов мешают работать здесь, мешают людям нарушить покой мертвых. И на свободе трава разрослась густо и сильно; растения давят друг друга своим количеством. Все заглохло. Видно, что человеческая нога редко ступает на это забытое место. И невольно приходят в голову мысли о прошедшем этих развалин. Был ли здесь когда гордый католический монастырь, или скромный костел стоял на этой высоте, откуда видна местность на многие десятки верст? Далеко раскинулась равнина, занимающая задний план картины, — совершенная противоположность забытому местечку первого плана. Как местечко это представляет прошедшее, так равнина — настоящее; здесь забвение, там жизнь и труд. Видны нивы, копны, стада. Верст за десять виднеется светленький шпиз деревенской церкви, ярко горящий на солнце; за ним опять расстилается бесконечная равнина, теряющаяся в туманной дали. А над всем голубое ясное небо с длинным караваном нежных перистых облаков, уходящих вдаль.

В пейзаже Крачковского нет ни ярких красок, ни особенно красивых сочетаний тонов. Картина его даже гре-

шит излишнею бледностью и однообразием. Но взгляните пристальнее в этот простой, безыскусственный пейзаж, простойте перед ним две-три минуты, и вам не захочется отойти от него. Нужды нет, что г. Крачковский совершенно не справился с солнечным освещением: оно у него вышло бледно, пасмурно, в его картине солнца мало; нужды нет, что синева правой части неба утрирована. Поэтическое чувство, проникающее всю картину, заставляет забыть эти недостатки. В ней видна горячая любовь к природе, добросовестное и тщательное изучение ее, видно *уважение* к природе, которое не позволяет художнику выхватывать из нее одни эффекты для эффектных пейзажей.

Я не уверен, что г. Крачковский получит в этом году первую премию (которую он взял на прошлогоднем конкурсе). Картина г. Волкова эффектнее; картина г. Клевера обнаруживает большее мастерство и бойкость кисти. И если картину г. Крачковского не купит кто-нибудь из записных любителей, вроде г. Третьякова, московского городского головы, то она останется в мастерской художника. «Скучна», — скажут про нее любители грубого и яркого. Хорошо сделает г. Крачковский, если не огорчится таким временным неуспехом, а будет неумоимо работать в том же направлении, которого держался до сих пор. Оно приведет его к хорошим результатам; оно, быть может, в недалеком будущем поставит его на одну доску с нашими корифеями пейзажа, с Шишкиным, Клодтом, Куинджи. Пусть только не гонится он за дешевым успехом и не ищет его у массы, наполняющей залы наших выставок.

Картина за № 4 представляет бурю, кораблекрушение, серые скалы, синие волны, белую пену, черное небо с желтою прорехою в нем. Картина довольно печальная. Видно большое старание, много труда — и только. Мне передавали, что автор этой картины очень порядочный жанрист. Если это так, то остается только пожалеть, зачем он берется не за свое дело.

Из пяти жанристов, выставивших свои произведения, мне известны имена только гг. Кившенки и Ефимова.

Г. Кившенко написал очень недурную вещь, которую можно назвать и пейзажем и жанром в одно и то же время. Раннее утро, солнце только что всходит. Мы в

Малороссии, на реке. Только что освобожденная от утреннего тумана вода холодна и неподвижна; только занимающий середину картины паром слегка всколебал зеркальную поверхность. Паром тянется по канату. Живописная группа малороссов с граблями и косами расположилась на нем; на возу сидят две хорошенькие девушки; парубки балагурят с ними. Группа пожилых малороссов толкует с евреем, которого видна только длинная спина. Кажется, это хозяин парома, собирающий с пассажиров деньги. В углу парома соломенный шалаш старика-сторожа, который и сам сидит возле. На высоком берегу видна вдали хата с группою деревьев; верхушки их озарены холодным утренним блеском только что показавшегося солнца.

Картина ли это? Ехали хохлы через реку, увидел их г. Кившенко и нарисовал; прекрасно нарисовал, спору нет, и хохлов, и паром, и реку, и окрестные места. Но это не картина, а разве пособие при изучении этнографии России. И разве не лучше ли было бы, если бы эти самые хохлы были не нарисованы г. Кившенко, а сняты хорошим фотографом, а г. Кившенко в это время постарался бы написать картину с несколько более богатым содержанием, чем выставленная им теперь вещь. Право, для этнографических целей совершенно достаточно и фотографии. Впрочем, справедливость требует сказать, что прекрасным выполнением своего немудреного сюжета г. Кившенко вполне заслуживает премии, назначенной за жанр, и я, не боясь ошибиться, предсказываю ему получение этой премии.

Неизвестный художник выставил картину за № 5. Картина эта — отлично написанный этюд рабочего, сидящего в кабаке. Написан он, очевидно, с натуры, написан хорошо, но зачем он выставлен? Неужели этюд человека в лаптях, с здоровым, улыбающимся лицом заслуживает название картины?

Гг. Кившенко и автор № 5 грешат отсутствием сюжета; некто г. Н взял прекрасный сюжет и испортил его. Он изобразил известную сцену из «Бориса Годунова» Пушкина: Пимен дописывает свое «одно последнее сказанье», а Григорий Отрепьев смотрит на него и соображает, о чем пишет старик. Г. Н придал Отрепьеву выражение какого-то ужаса и пренебрежительно повернул его в

профиль. В лице Пимена вовсе не видно маститой важности, которую невольно представляешь себе в лице пушкинского летописца. Эффект освещения, основанный на том, что главный источник света закрыт клобуком, стоящим на столе, — совершенно не удался. Все вышло желтое-прежелтое, а вовсе не освещенное лампадою. В углу видно окно; через него глядит кусочек синего ночного неба, который сильно не гармонирует с общим желтым колоритом картины. Отделка аксессуаров слаба.

Г. Ефимов опять выставил раскрашивающую старуху. На этот раз она раскрашивает деревянную статую Николая чудотворца. Сидящая за столом девушка пишет икону. Есть еще на картине гусыня, сидящая на яйцах. Для чего эта гусыня — решительно не могу придумать! Все эти фигуры: и статуя Николая чудотворца, и девушка, и гусыня, и старушка, написаны так искусно, что решительно трудно понять, кто из них деревянный, кто настоящий.

И что за странная мания у г. Ефимова: все писать раскрашивающих!

Еще «картина». Синяя вода, голубое небо, камыши, трава, какие-то люди, тянущие сеть, нянька с ребенком-барчуком, зачем-то жалостно протянувшим руку к рыбакам. Все это крайне мизерно. На картину вместо монограммы наклеена пятикопеечная почтовая марка. Не отдаленная ли это аллегория? Не намекает ли эта пятикопеечная марка на истинную цену выставленного произведения? В таком случае неизвестный автор знает себе цену! Похвальная скромность.

Из четырех представленных акварелей лучшие: г. Н. Маковского, изображающая восточную сцену, и г. Александровского — портрет хорошенькой белокурой девочки. Впрочем, акварель г. Маковского менее удачна, чем его прежние работы: общий тон ее несколько черен.

В четверг 10 апреля будет объявлено решение экспертов касательно присуждения премий. Кому они достанутся, я сообщу в свое время.

Апрель 1877 г.

Некоторые уважительные причины помешали своевременному появлению на столбцах «Новостей» отчета о выставке работ учеников Академии художеств. Выставка разбирается и скоро будет закрыта; казалось бы, уже поздно говорить о ней с читателями, но она наводит на такие печальные и серьезные размышления о судьбах русского искусства, что было бы непростительно обойти ее молчанием.

Количество выставленных работ очень велико; несколько «конкурсных» картин на две темы, заданные Академиею, множество эскизов также на заданные программы и, наконец, весьма значительное количество этюдов с натурщиков — это казенные академические работы по живописи. Есть еще и неказенные работы: этюды гг. Богданова, Крачковского и Поплавского, о которых придется поговорить особо. Скульптура явилась в незначительном числе образцов; теперь зал Академии украшает только произведение г. Вельонского, получившего первую золотую медаль за весьма солидный барельеф «Венера перед Олимпом» (не ручаюсь за верность названия). Этим мы покончим со скульптурой: больше сказать о ней нечего.

Живопись — самое задушевное из пластических искусств. Как же проявили себя молодые, свежие таланты, возросшие под бдительным надзором Академии? Какие она возлагает на них требования? Как они их исполнили? Требования странные, а исполнение жалкое.

На вторую золотую медаль конкурировали гг. Кудрявцев, Зимин и Данилевский. Писали они на тему: «Адам и Ева при виде убитого Авеля», а никакой Евы и никакого Адама, по правде сказать, не написали. Написано девять голых фигур (на трех холстах) и одна собака весьма странной и редкой в настоящее время породы, по мысли г. Данилевского, обнюхивающая ноги убитого Авеля. О, г. Данилевский, видимо, богат мыслями; видно, что он тщательно обдумал сюжет! «Адам и Ева... — думал он, — ну, натурально, голые. На лицах ужас или там что-нибудь такое. Осветить их разве выше колен заходящим солнцем? Еще чего-то не хватает; вот тут пустое

место; что бы поместить сюда? Камень? Нет! Драпировку брошенную, собаку? Отлично!» и г. Данилевский—

Чертит — и в шляпе дело.

Пусть не обидится г. Данилевский. Я не хочу подозревать его в бездарности и даже в нелюбви к искусству. Я взял его картину как пример того, как относятся молодые художники к заданным им темам. Там, где г. Данилевский работает для себя (к сожалению, я мало знаком с его работами), я не сомневаюсь, что он не обнаруживает ни таких поразительных промахов в рисунке, ни странной любви к желтому бенгальскому огню, ни легкомысленности, с которой он пригласил животное неведомого типа играть в его картине роль собаки. Я уверен, что, увидь г. Данилевский у себя, в своем «собственном» альбоме, нос, подобный носу Евы, он вырвал бы страницу альбома или стер бы несчастный нос резинкой. А в программе — ничего, сойдет! — И даже сильные побуждения, желание, например, закончить на казенный счет свое художественное образование в Италии, в Париже, не в силах преодолеть той неохоты, которая овладевает всяким молодым живописцем, когда его заставляют написать на тему заданную, навязанную. Хорошо еще, если случится, что она совпадает с настроением художника (чему пример отчасти представляет прошлогодня вещь г. Сурикова: «Павел перед Иродом»); тогда он вносит в работу и старание и душу, хотя все-таки и здесь навязанность темы мешает свободе творчества; а если нет — с отвращением «компонуется» картина, небрежно замываются фоны, на скорую руку, с манекенов или натурщиков, набрасываются апостолы, Каины, пастухи, египетские придворные, Вероники, русские бояре, словом весь программный штат Академии художеств. И человек, немного знакомый с закулисной стороной дела, ясно видит, что это вовсе не Каин, а натурщик Иван, и не патриарх Гермоген, а известный трем, если не более, поколениям художников старик Тарас, тоже натурщик. Что крайне неудовлетворительное исполнение программ Академии не может быть объяснено неспособностью нашей художественной молодежи — это не подлежит ни малейшему сомнению и наглядно доказано г. Кившенко, бесспорно талантливым художником, получившим первую

золотую медаль за свою программу «Брак в Кане Галилейской». Что г. Кившенко талантлив — явствует как из прежних работ (как, напр., его премированная Общ. поощр. худож. картина), так и из карандашных рисунков его на настоящей выставке. Они заслуживают несколько слов. Обратимся к «Браку».

Почему брак, а не аукцион, не толкучка — решить крайне затруднительно. С большим трудом между фигурами можно сыскать жениха и невесту. Гости толкуются без всякого толка и смысла. Какие-то кривые башибузуки на коленях перед Христом не то вымаливают у него прощение, не то... впрочем, трудно сказать, что они выражают своими позами и лицами. Вероятно, удивление. И я тоже был удивлен, заметив, что плечо одного из них посыпано снежком, — однако при внимательном рассмотрении снежок оказался вышивкою белыми нитками. Очень интересная подробность костюма древних евреев. Или это прямое указание, извинение перед публикой: извините, мол, *белыми нитками шита картина*, для наглядности изобразил.

За эту вещь, смешную по рисунку, печальную по колориту, жалкую по компоновке, Академия дала первую золотую медаль! Она дана, впрочем, не за «Брак»; она дана за прежние работы г. Кившенко, показывавшие несомненный талант. И теперь два рисунка — эскизы того же художника не наводят на печальные размышления; ясно потому, что заданные темы эскизов совпали с желанием работать г. Кившенко.

Первый эскиз — те же живые факелы Нерона, которые показал нам весною г. Семирадский. Не обинуясь, скажу, что композиция и замысел в эскизной работе г. Кившенко гораздо выше компоновки знаменитой картины. Зажигаемые христиане г. Кившенко производят в зрителе содрогание, чего г. Семирадский не достиг.

Впечатление талантливости художника еще более имеет место при виде другого эскиза — «Голгофы». Христа еще не распяли. Крест не врыт в землю, для него приготовлена яма. Около казнимого бога собралась кучка воинов, палачей; они делят его простые одежды и рассчитываются друг с другом деньгами. Пошлые лица, с очень удовлетворительно выраженной экспрессией, окружают Христа — бледного, спокойного мужа. Невыразимое

страдание ясно написано на его лице. Две аксессуарные группы: толпа угрожающего народа и несколько рыдающих друзей, нарисованы ловко и правильно.

Между прочим, на этом эскизе написано: «за неисполнение темы назначается третья премия». Что значит этот чудный сон? Чем г. Кившенко «не исполнил» заданной темы? Тема «Голгофа» может дать материал для десяти различных по содержанию картин. Академия, даже не определивши строго момента сцены на Голгофе, требует от художника, чтобы он угадал, чего ей хочется. А хочется ей, вероятно, рабского подражания прежним образцам. Одна эта новаторская черная яма, наверно, мозолит глаза почтенным профессорам Академии гг. Шаншину, Венигу и прочим столпам нашего искусства.

От чего же, как не от этого стремления обезличить каждого художника, лишить его свободы творчества, и зависит изображенное отношение учеников к своим казенным работам? Я не стану разбирать подробно всех выставленных картин на академические темы. «Адам и Ева» как г. Кудрявцева, так и Зимина, вовсе не выказывая их бездарности, однако вполне доказывают все сказанное выше. Небрежный рисунок, небрежное письмо так и быют в глаза как в этих двух картинах, так и в исполнении программ на первую золотую медаль.

О картинах г. Кившенко сказано уже довольно. Кроме него, выставили «Брак в Кане» гг. Волынский, Винцман, Манизер, Шаховской и Прохоров. Ниже всякой критики картина последнего: трудно понять, как решается человек со столь слабыми задатками посвятить себя живописи. Представьте, читатель, хлев, или, скорее, угол двора, покрытый сверху рогожею. Под рогожею совершается что-то странное. Какие-то люди в ярких и грязных одеждах зачем-то сидят в разных позах. Вглядываясь ближе, вы видите, что это большею частью даже и не люди, а манекены. Что делают эти манекены — неизвестно, но, во всяком случае, не пируют. Это ясно как день: какой же может быть пир, когда на двадцать человек подано лишь два бокала — золотой да стеклянный, да на полтинник винограда и яблочек из фруктовой лавки! Правда, у стола стоят огромнейшие глиняные сосуды, имеющие содержать в себе вино, но как пить из них? На эти сосуды манекен, написанный вместо спасителя, смотрит с выра-

жением изумления. Видно, что его чудо поразило его самого больше всех. Быть может, г. Прохоров имел в виду глубокую мысль? — не знаю. Думаю, что нет. В г. Прохорове и Академию обвинять было бы несправедливо.

Г. Шаховской, талантливый Шаховской, написавший уже несколько лет тому назад «Гитариста», потом бравший премии на конкурсах, на этот раз положительно оказался ниже себя. Г. Винцман в своей небрежной картине несколькими уголками ее показал сильный, симпатичный талант и очень недюжинную технику, но вся картина слаба, небрежна, писана сплеча. Более труда положил в свою работу г. Манизер. Мне кажется, что если бы г. Кившенко не заслужил медали своими *прежними* работами, то справедливость требовала бы присуждения награды обойденному г. Манизеру. В его картине я заметил один уголок, написанный, очевидно, вне программы, «от себя». Это — два музыканта, дующие в свои свирели или другие инструменты; эти два наскоро набросанные лица, полные экспрессии, так резко отличаются от остального невыразительного и вялого персонала «Брака» (кроме немногих фигур), что невольно привлекают внимание зрителя. Наконец г. Голынский написал какой-то странный брак — на краю города, на улице. Никто в этом браке браком не интересуется: жених протягивает чашу за вином с выражением: а ну-ка, дай, дай винца; Христос приглашает свою мать присесть рядом с ним; какая-то девушка устремила вдаль томный и печальный взор. Есть и одна недурная фигура (сравнительно) — мужчины, стоящего на первом плане. Кроме описанного, Академия выставила классные работы своих учеников. Если бы можно было выставить рядом с ними работы учеников сороковых или пятидесятих годов, тогда печальное зрелище сделалось бы еще печальнее от наглядного доказательства попятного движения академического искусства.

Гг. ученики Академии, Крачковский и Богданов, выставили вовсе не академические работы — свои летние этюды, написанные совершенно самостоятельно. Г. Крачковский, уже известный пейзажист, показал, что без академического корсета и шнуровки можно правильно и быстро развивать свой талант. Его этюды каждый год

делают большее и большее впечатление. Врожденная художнику поэзия находит тем лучшее выражение, что г. Крачковский упорно трудится, если судить по его этюду. Этюды этого года отличаются от прежних гораздо более сильным, выработанным колоритом.

Рядом с этюдами Крачковского г. Богданов поместил свои жанровые этюды. И об этом многообещающем художнике я ничего не могу сказать, кроме похвалы, имея в виду его постоянное совершенствование. Главное качество таланта — чувство меры и критическое отношение к себе — выражено одинаково сильно как в картинах природы Крачковского, так и в живых, полных правды, фигурах Богданова.

Эти два художника составляют прямое указание составу Академии на ошибочность ее направления. Таланты нуждаются в поддержке, а не в рамках. Не пеленать надо искусство, а доставить ему возможность свободно развиваться.

Выставленные тут же этюды г. Поплавского слабее других работ этого вообще талантливой художника.

Обыкновенно художественные рецензенты проходят молчанием работы архитектурного класса Академии. Это и вообще несправедливо, а в этом году обойти молчанием работы гг. Прейса, Померанцева и других я считаю невозможным, не потому, чтобы они являли собою что-нибудь замечательное в положительном или отрицательном смысле (правда, г. Померанцев выказал и громадный вкус и изящество, совершенно мирящееся с простотою, и вообще работы архитекторов в этом году недурны), а потому, что и в этом случае Академия учинила странность, задав ученикам самую странную тему. Тема эта — «Проект увеселительного заведения близ столицы». Какое? Убеленные, увенчанные головы профессоров Академии не могли выдумать для своих питомцев никакой темы лучше загородного колоссального кафе-шантана с рестораном, бильярдными, зимним садом и отдельными «номерами».

Постыдились бы, господа! Постыдились бы поддерживать, хотя и косвенно, глубоко пустившее корни в наше общество (вернее, в малоразвитую часть его) направление театра Берга, «Демидрона» и т. п. вещей! Неужели мало для вас великих архитектурных тем? Неужели фан-

тазия, поэзия, знание архитектора меньше выразились бы в построении храма вечному существу, предмету поклонения всех народов, чем в проекте бессмысленного «увеселительного вокзала»! И какие размеры допущены были для него! Здание г. Прейса имеет 110—112 сажен длины; другие мало уступают по величине. Ведь это больше Зимнего дворца. Помилосердствуйте!

А если господа профессора Академии уж непременно хотели бить на современность, то и тогда бы уж не трудно было найти тему. Здание для народных аудиторий, приют для искалеченных в настоящую войну, здание для всемирной выставки — разве это не темы? И вместо того — увеселительное заведение!

Время ли веселиться, господа!

Декабрь 1877 г.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫСТАВКА В ПЕТЕРБУРГЕ

(От нашего корреспондента)

Предстоящий сезон художественных выставок обещает быть богатым и разнообразным. Почти все наши известные художники пишут новые картины, большая часть которых появится или на передвижной выставке, или на выставке «Общества выставок», смотря по тому, к какой из враждующих партий принадлежит художник. Я сказал «враждующих», потому что отношения, в каких находятся между собою наши два выставочные общества, трудно назвать чем-нибудь иным, кроме вражды, на взгляд постороннего человека ничем не оправдываемой. В обществе существует мнение, что разделение наших художественных сил исходит из различных взглядов на искусство, из различия «направлений». «Общество»-де придерживается освященных веками традиций «чистого» искусства, а «Товарищество передвижных выставок» пролагает новые пути реальному и чисто русскому направлению. Трудно понять, почему составилось подобное мнение. Содержание последних выставок красноречиво говорит, что и то и другое общество весьма мало заботятся

ВЫСТАВКА В ПОМЕЩЕНИИ «ОБЩЕСТВА ПОощРЕНИЯ ХУДОЖНИКОВ»

(Письмо из Петербурга)

В помещении «Общества поощрения художников» в настоящее время происходит нечто странное. В тесном и без того помещении музея и постоянной выставки художественных произведений теперь находятся еще две выставки: одна — русских акварелистов и другая — двух картин г. Сверчкова. Выставка акварелистов заняла часть музея, причем закрыла выставленные в нем предметы, а для картин г. Сверчкова понадобилось устроить вечернее освещение, которое оставило уже без всякого освещения большую часть картин постоянной выставки. Между тем плата за посещение выставок и музея назначена отдельная, по 30 коп., так что желающий посмотреть музей и взглянуть на акварели и произведения г. Сверчкова должен заплатить 90 коп. Могут показаться мелочными подобные расчеты, но я делаю их, имея в виду не состоятельных ценителей изящного и не меценатов, которым 90 к., конечно, ничего не значат, а небогатую молодежь, интересующуюся искусством. Если признавать за искусством какое-нибудь развивающее влияние, то нужно сказать, что оно может действовать благотворно преимущественно, даже почти исключительно на молодежь, а не на зрелых любителей, которые постоят перед картиной, тонко и искусно оценят ее достоинства, посмакуют их, точно так, как смакуют «редкой красоты» вино или какой-нибудь гастрономический раритет, — и только. Об этом не мешало бы подумать «Обществу поощрения художников», да и вообще всем устроителям выставок художественных произведений. Картины продаются по недешевой цене, и, уж поистине, мелочный денежный расчет не должен был бы побуждать художника затруднять доступ к его произведению, пока оно еще не погребено в апартаментах какого-нибудь купившего его любителя.

Бесспорно, лучшие вещи выставки акварелистов принадлежат г. Виллие. Это — семь пейзажей небольшого формата. Такую силу и правду освещения, какой художник достиг при помощи неблагоприятных водяных красок,

всех петербургских газетах, и я могу прибавить к сказанному разве только, что произведение г. Сверчкова, несмотря на свою огромную величину и некоторые относительные достоинства, все-таки не стоит отдельной выставки. Не буду также распространяться о стоящем возле «Перехода» портрете... собаки, также принадлежащем кисти г. Сверчкова. Но в том же помещении выставлена картина г. Жмурко, художника, очевидно воспитанного иностранными новыми образцами, и более всего произведениями Макарта, — которая стоит двух-трех слов. Г. Жмурко написал на большом холсте форматом в высоту (так любит компоновать Макарт) кучу разноцветного шелкового и иного драгоценного тряпья, а в нем почти обнаженную женщину, неизвестно, в каком положении, неизвестно потому, что действительно нельзя понять, сидит она или стоит, падает или подымается (Макарт тоже любит брать странные положения тела). Затем все внимание художника было устремлено на то, чтобы сделать тело женщины возможно более пухлым и придать ему неестественный (тоже макартовский) колорит. Колорит этот вышел грязно-желто-серым, а из картины не вышло ничего. Называется она «Клеопатра» (у Макарта тоже есть «Клеопатра») и изображает, судя по змейке, которую женщина держит в руке, смерть героини Шекспира и Пушкина. Художник слепо пошел за Макартом. Но *quod licet Jovi, non licet bovi*,¹ можно сказать ему, конечно с оговоркою, принимая Макарта за Юпитера искусства.

Когда только перестанут художники стараться при-
мешивать конфертатив² всюду, даже в изображение смерти!

11 февраля <1880 г.>

¹ Что можно Юпитеру, того нельзя быку (латинская пословица).

² Конфертатив — возбуждающее средство.



В. М. ГАРШИН
С фотографии 1876 г.

Но чистые твои глаголы
Все будут жечь сердца людей.

И отдаленнейший потомок
Перед тобой главу склонит,
Когда среди времен потемок
Звездой твой образ заблестит.

1883 г.

С В Е Ч А

Свеча погасла, и фитиль дымящий,
Зловонный чад обильно разносящий,
Во мраке красной точкою горит.

В моей душе погасло пламя жизни,
И только искра горькой укоризны
Своей судьбе дымится и чадит.

И реет душный чад воспоминаний
Над головою, полной упований
В дни лучшие на настоящий миг.

И что обманут я мечтой своею,
Что я уже напрасно в мире тлею,
Я только в этот скорбный миг постиг.

Май 1887 г.

СТИХОТВОРЕНИЯ В ПРОЗЕ

Она была милая девушка, добрая и хорошенькая: для нее стоило остаться жить. Но он был упрям. В его сердце лежал тяжелый и холодный камень, давивший это бедное сердце и заставлявший больного человека стонать от боли. И он думал, что не может любить и быть любимым; камень давил его сердце и заставлял думать о смерти.

Его брат был славный юноша с смелыми честными глазами и крепкими руками. И старшему брату крепко хотелось остаться посмотреть, как будут эти глаза глядеть в лицо смерти, как будут держать ружье эти руки в бою за свободу. Но он не верил, что это сбудется, и хотел умереть.

Она была хорошая мать. Она любила своих детей больше жизни, но она принесла их в своем сердце в жертву и не жалела бы о них, павших славною смертью. Она ждала их смерти или победы и надеялась, что они принесут к ее ногам свои лавровые венки. Но ее старший сын не верил в это, камень давил его сердце, и он хотел умереть.

Это был великий и несчастный народ, народ, среди которого он родился и вырос. И друзья его, люди, желавшие добра народу, надеялись спасти его от тьмы и рабства и вывести на путь свободы. Они звали к себе на помощь и своего друга, но он не верил их надеждам, он думал о вечном страдании, вечном рабстве, вечной тьме, в которой его народ осужден жить... И это был его камень; он давил его сердце, и сердце не выдержало, — он умер.

Его друзья схоронили его в цветущей родной степи. И солнце обливало своим мягким сиянием всю степь и его могилу, степные травы качали над могилой своими цветущими головками, и жаворонок пел над нею песню воскрешения, блаженства и свободы... И если бы бедный человек слышал песню жаворонка, он поверил бы ей, но он не мог слышать, потому что от него остался только скелет с вечною и страшною улыбкою на костяном лице.

1875 г.

Юноша спросил у святого мудреца Джиафара:

— Учитель, что такое жизнь?

Хаджи молча отвернул грязный рукав своего рубища и показал ему отвратительную язву, разъедавшую его руку.

А в это время гремели соловьи и вся Севилья была наполнена благоуханием роз.

12 января 1884 г.

Когда он коснулся струн смычком, когда звуки виолончели вились, переплетались, росли и наполняли замершую залу, мне пришла в голову горькая и тяжелая мысль.

Я думал: есть ли здесь, в этой зале, десять человек, которые помнят, ради чего они собрались сюда?

Иные пришли из тщеславия, другие — потому, что было неловко отказаться, третьи — послушать хорошей музыки.

Но немногие помнили умирающего юношу, ради которого все это было устроено.

Эта мысль была горька, и под страстные и печальные звуки мне представилась далекая картина.

Я видел слабо освещенную комнату, в углу ее — постель, и на ней лежит в лихорадке больной.

Огонь покрывает его исхудалое лицо, и прекрасные глаза горят больным пламенем.

Он смотрит в лицо другу. Тот сидит у изголовья. Он читает вслух книгу.

Иногда чтение прерывается: он смотрит своим добрым взглядом на бледное лицо.

Что он читает в нем? Смерть или надежду?

Виолончель смолкла... Бешеный плеск и вопль удовлетворенной толпы спугнули мечту...

26 декабря 1884 г.

ОЧЕРКИ

ПОДЛИННАЯ ИСТОРИЯ ЭНСКОГО ЗЕМСКОГО СОБРАНИЯ

Маленький уездный городок в тревоге. Со всех сторон понаехали гласные: помещики с остатками прежнего величия явились в каретах и колясках, помещики без таковых остатков и духовенство — в тарантасах, крестьяне... — впрочем, их почти не было в числе гласных уезда.

По улицам, по которым в обыкновенное время прогуливаются только скучающие собаки да сумасшедшая нищая, Марья Ивановна, предполагающая в недалеком